Lúcia Regina Vieira Romano

De quem é esse corpo?

A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – Cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero

De quem é esse corpo?

LÚCIA REGINA VIEIRA ROMANO

DE QUEM É ESSE CORPO?

A PERFORMATIVIDADE DO GÊNERO FEMININO NO TEATRO CONTEMPORÂNEO – CRUZAMENTOS ENTRE PROCESSOS CRIATIVOS DAS MULHERES, CENA E GÊNERO

Direitos de publicação reservados à:
Fundação Editora da UNESP (FEU)

Praça da Sé, 108
01001-900 – São Paulo – SP
Tel.: (0xx11) 3242-7171
Fax: (0xx11) 3242-7172
www.editoraunesp.com.br
www.livrariaunesp.com.br
feu@editora.unesp.br

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Vagner Rodolfo CRB-8/9410

R759d

Romano, Lúcia Regina Vieira
De quem é esse corpo? A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo – cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero / Lúcia Regina Vieira Romano. São Paulo: Editora Unesp Digital, 2017.

Inclui bibliografia
ISBN: 978-85-9546-178-9 (eBook)

1. Teatro. 2. Feminismo. 3. Teatro e gênero. I. Título.

2017-721 CDD: 792.08664
CDU: 792.241

Índice para catálogo sistemático:

1. Teatro de gênero 792.08664
2. Teatro de gênero 792.241

Este livro é publicado pelo projeto *Edição de Textos de Docentes e Pós-Graduados da UNESP* – Pró-Reitoria de Pós-Graduação da UNESP (PROPG) / Fundação Editora da UNESP (FEU)

Editora afiliada:

Sumário

Introdução

Quando essa pesquisa começou a ser esboçada, minha curiosidade em torno da criação feminina no teatro parecia ser a atração por um objeto de natureza obscura e delicada. Obscura, porque advinha de um termo, teatro da mulher, conhecido por mim apenas por meio de uma publicação de Elza Cunha de Vincenzo (1992), *Um teatro da mulher*; aparentemente isolada de outras investigações e perdida no tempo. A ausência de um número maior de publicações que buscassem discutir em português a presença das mulheres no teatro brasileiro parecia referendar a desimportância da questão. Ao lado da suposta falência do vigor conceitual da definição em *terra brasilis*, permanecia esse outro aspecto, o da delicadeza, no sentido da necessidade de tratos especiais para sua exploração: o termo reúne elementos que pedem níveis de descrição diversos, impondo-se como um fenômeno multifacetado e escorregadio, incrustado (até quando?) no centro do debate entre natureza e cultura. Ainda se não bastasse, falar do cruzamento entre teatro e gênero feminino despertava desconfiança nos ouvintes, como se trouxesse à tona um incômodo, talvez em virtude dos conflitos não apenas do campo teórico sobre o lugar da mulher e o feminismo, discussão que carrega marcas de uma dimensão maior, envolvendo preconceitos pouco assumidos e resolvidos.

O tema, portanto, era suficientemente incômodo para ser abandonado. Se, por um lado, parecia nebuloso e inspirava cuidados, por outro, oferecia oportunidades para o aprofundamento da questão da corporeidade no fenômeno teatral, discutindo a complexidade do corpo como lugar de cruzamento da biologia e das "estruturas" construídas pela ação humana, entre elas, as tais forças sociais, o universo simbólico, as políticas de identidade e uma infinidade de aspectos relativos à presença humana sobre o tablado.

Outrossim, pensar o teatro e a corporeidade gendrada – "com gênero", ou "sexuada" (para já colocarmos pé no campo minado do debate) – abria espaço para questionar a sobrevivência, no campo teatral, da separação entre as teorias da "natureza humana" e da "construção social", assim como a resultante desse afastamento na reflexão sobre o teatro, espelhando as consequências para a criação teatral da divisão entre corpo biológico e corpo social. Importante, sobretudo, não esquecer que, se o interesse da discussão estava na expressão humana por meio do teatro, o fenômeno teatral não poderia ser encoberto pela quantidade de fumaça que o incêndio do debate de gênero costuma provocar.

Comparado ao campo teórico, a empiria apresenta evidências mais contundentes. É visível o aumento da produção das mulheres no teatro contemporâneo, tanto na quantidade de profissionais envolvidas no fazer teatral, quanto na multiplicação das funções que passaram a assumir e na variedade de resultados cênicos alcançados. Senso comum, o teatro é povoado de artistas mulheres, ao ponto de ser considerado por alguns um substantivo feminino. Entretanto, a natureza aparentemente democrática em termos de gênero, que resume a área teatral, talvez se relacione coma manutenção do silenciamento tácito em torno da real participação feminina no fazer teatral, assim como sobre o desenvolvimento histórico desse valor (ou desvalor), das mudanças estéticas que as mulheres inauguram e dos modelos que ainda tendem a reproduzir. Uma prova dessa duvidosa "igualdade essencial "da arte teatral reside no fato de as próprias mulheres, aparentemente, terem desistido da discussão e concordado em manter as qualidades intrínsecas de sua criação como cerne do debate crítico, formulando uma espécie singular de discurso neutro de gênero.

Mas essas foram impressões de um primeiro momento. Já em seus passos seguintes, a pesquisa apontou para uma realidade mais complexa. O silenciamento estabelecido no teatro brasileiro quanto ao debate de gênero (incluídos aqui a criação, a crítica no jornalismo diário e a pesquisa acadêmica) não encontra similares nos países de cultura anglo-saxônica. As pesquisas em língua inglesa brotaram frente a meus olhos feito praga, enchendo a bibliografia de obras e autores de ambos os sexos, demonstrando uma fertilidade que, para minha sorte ou azar, ultrapassava muito as expectativas primevas. Compreendi a impossibilidade de abarcar a totalidade da questão, ingressando como neófita num debate há muito aquecido. Ao mesmo

tempo, outras questões delinearam-se no horizonte: por que então, no Brasil, o tema foi considerado datado e extinto? Em outras palavras, por qual motivo a maioria das criadoras em ação na cena brasileira teriam se distanciado do questionamento em torno da participação das mulheres no teatro?

Conduzida para lá e para cá pelas correntes que cada autor e autora pareciam encarnar, reconheci a dificuldade em permanecer neutra frente às implicações políticas do debate. Assim, busquei olhar não com imparcialidade, mas com parcimoniosa e saudável dúvida para cada um dos partidos, antes de assumir para mim o adjetivo "feminista de gênero", "feminista igualitária", "antifeminista", "darwinista", "construcionista", dando cabo da discussão, antes mesmo de vê-la aprofundada.

Para além dos partidos, tornou-se imprescindível para a pesquisa incluir na discussão da criação das mulheres em teatro alguns progressos no debate sobre conceitos centrais, tais como "identidade", "patriarcado", "escritura feminina", "essência" etc. Ouso dizer "progresso" considerando que são termos marcados já pelo tempo e o inevitável surgimento de novas implicações, que constituem assim um passo adiante na busca pela melhor tradução das preocupações ideológicas em práticas teatrais e políticas. A presença de vozes concorrentes, por certo, permitiu vislumbrar caminhos alternativos para alguns desses dilemas analíticos. De qualquer forma, a atual pesquisa não poderia deixar de deslocar-se entre tendências, procurando torná-las permeáveis o suficiente para serem olhadas de forma dialética.

Ao lado de tantas linhas teóricas e pensamentos que desconhecia, alinharam-se inúmeras artistas com criações intrigantes, de cujo trabalho nunca havia ouvido falar, ainda que não merecessem minha cegueira diante da produção além do meu próprio umbigo. Sim, temos muitas desculpas para ignorar a quantidade enorme de novas criações em teatro mundo afora, disfarçados de cidadãos superestimulados e estressados. Porém, cabe-nos a obrigação de mitigar tantas "ausências", sobretudo sendo obras que desafiam a teoria e pedem inclusão.

Por outro lado, fui entendendo que nenhuma invisibilidade artística é meramente ocasional, pois nas escolhas da história oficial residem doses maciças de ideologia. Além disso, ideologia não é algo que diz respeito a certos indivíduos (sejam eles "como nós", ou "contra nós"), mas conforma uma cultura. Quanto a esse aspecto, a criação artística engajada no movimento das mulheres foi para mim um "despertar".

A passagem do tempo, inevitável e bem-vinda, coloca a produção dos anos 1960-70 do século XX num enquadramento histórico que já precisa ser considerado. Dessa forma, buscou-se aqui contextualizar a criação dos teatros feministas e estender adiante a discussão ali posicionada, em direção aos paradigmas inaugurados pela sociedade ocidental pós-industrial, já dita "tecnológica", na virada do milênio. Algumas perguntas sugiram, servindo como norte. Para onde migrou a preocupação com um teatro político, na primeira década do novo século? O diálogo entre teatro e sociedade deixou de ser fundamental, ao menos no que diz respeito à questão das mulheres? Em tempos de pós-identidades, qual a potência do teatro em questionar certa indiferença instaurada no mercado teatral, que parece massificar os sujeitos e dominar a produção e o consumo das artes cênicas?

A reflexão percorreu caminhos espinhosos. Olhando o volume do trabalho, sem dúvida, o resultado é mais extenso do que desejável. Entretanto, talvez ainda não seja tempo para a melhor síntese. O que se afigura aqui é um "resgate", que colabora para abrir caminhos, retomando o tema em língua portuguesa. Semelhante movimento vem sendo feito por outras pesquisas, algumas delas já apreciadas na presente análise.

Sendo assim, *De quem é esse corpo? – A performatividade do gênero feminino no teatro contemporâneo: cruzamentos entre processos criativos das mulheres, cena e gênero* parte da pergunta sobre a presença das mulheres na cena atual, dividindo-se em ênfases diversas, uma de fundo mais histórico, outra ancorada na observação de alguns casos e uma terceira buscando apontamentos analíticos. Esse formato "impuro "foi necessário para fundir três eixos aqui reunidos, a saber, a corporeidade da mulher na cena, seu *corpus* autoral em teatro e o debate sobre gênero feminino e feminismo. Esses mesmos elementos poderiam ser desmembrados em estudos pormenorizados. Porém, eles se relacionam tão profundamente (assim como não é possível separar corpo e mente, carne e discurso, fazer teatral e ideologia), que vale a pena enfrentar o desafio de considerar os diálogos múltiplos que geram.

O primeiro capítulo da Parte I – "Por uma crítica de gênero feminino: discursos em convergência e divergência" – traz apontamentos a partir de algumas colocações sobre os problemas da presença da mulher na cena, fundamentais para observarmos a produção identificada por "teatro feminino". Para tanto, de início estão reunidas colaborações da biologia, da sociologia,

da antropologia, da psicologia, da história, da filosofia e dos estudos da cultura. Não traduz a preocupação de esgotar o assunto, mas arregimentar questionamentos e hipóteses de trabalho para o debate sobre *sexo* e *gênero* aqui resumido, além de contextualizar reflexões mais correntes.

Buscando estabelecer relações com duas grandes linhas de pensamento que permeiam essas questões (relacionadas ao socioconstrucionismo e às teorias da "natureza humana"), serão avaliadas abordagens diversas, tais como a modelagem cultural do sexo, a discussão sobre papéis sexuais, o feminino como signo, as políticas de identidade e de representação (e a "crise" em relação às conceituações de identidade a partir do fundamento de gênero), o problema da subjetividade e as interações entre aspectos sociais e individuais da perspectiva de gênero feminino. Algumas dessas colocações merecem ênfase, a fim de observar de que maneira têm sido revistos termos tais como feminino, feminismo e essência do feminino. A tarefa empresta proposições dos estudos feministas, dos *gender studies* e da teoria *queer*. Ainda com vistas a destacar propostas de análise do cruzamento entre corpo biológico, corpo social e corpo expressivo, a coevolução entre corpo e cultura, fundamento das teorias do pensamento corporificado, será empregada.

O Capítulo 2 direciona a reflexão iniciada para o cruzamento entre criação artística e gênero feminino. Primeiro, estabelece questões gerais, revendo a problematização exposta no primeiro capítulo, constituindo parâmetros mais direcionados para o debate. O teatro feminino será analisado a partir de algumas classificações similares (entre elas, o teatro das mulheres, o teatro feminista e suas derivações), a fim de discutir sua importância para o reconhecimento da diferença e a formulação de uma voz coletiva na criação artística. Serão revistos discursos dominantes sobre gênero no teatro, embasados fortemente no pressuposto da neutralidade de gênero.

Os termos teatro da mulher e teatro feminino serão questionados, em diálogo com o pensamento feminista na arte e no teatro. Ressaltando o momento histórico da irrupção desse "pensamento em prática" e as implicações do teatro feminista no contexto dos anos 1960-70, iremos reposicionar esses conceitos e práticas para a caracterização da criação das mulheres hoje, bem como avaliar sua pertinência. Esse quadro será desenhado também a partir da crítica feminista, fundamental para o estabelecimento de uma arte feminista, e da observação de sua inserção no campo teatral (como se dá a reflexão sobre a mulher e o teatro).

O Capítulo 3, na Parte II – "Por uma história do teatro feminista" –, transita por alguns caminhos da criação contemporânea, observando influências do feminismo e desdobramentos da proposta de entrelaçamento entre gênero e teatro que encontram materialidade na cena e aportam olhares particulares para o questionamento em curso. Outros aspectos da revisão do "teatro da mulher" serão investigados, em continuidade ao segundo capítulo. O termo será pensado agora como plural, constituído por um *corpus* no qual concorrem estratégias de criação múltiplas, que se fazem perceber nos campos da dramaturgia (em especial, no trânsito das mulheres de personagens do drama a dramaturgas), da crítica e da prática teatral (em que as mulheres passam a colaborar como atrizes, diretoras, dramaturgas e técnicas).

O recorte da cena teatral no Brasil que o Capítulo 4 delineia, em diálogo com a discussão situada fora daqui, será fundamental para somarmos à análise outras visões para formulações anteriormente abordadas; inevitável quando entra em pauta a especificidade do contexto nacional.

O Capítulos 5 examina mais de perto algumas criadoras e tendências da produção das mulheres em teatro. Desse modo, compreende um enfoque para o corpo em contaminação com uma série de elementos que compõem a cultura do teatro feito pelas mulheres. Ao sugerir um aprofundamento na questão da corporeidade, propõe-se uma forma de observação desse objeto multifacetado e cambiante.

A partir das revoluções da *body art*, estão consideradas as raízes do questionamento sobre o corpo da mulher na arte, a fim de enquadrar o fenômeno da *performance*. Ponto de rompimento com uma disposição mais tradicional do corpo na arte, a *performance* aponta para novas (a)presentações do corpo da mulher na cena. Merecem destaque os trabalhos de Carolee Schneeman, Gina Pane, Anna Mendietta, Hanna Wilke e Marina Abramovic (que tematizam consciência feminina, violência, sacrifício e organicidades radicais); Suzanne Lacy, Adrian Piper, Coco Fusco e Linda Montano (a fim de abordar aspectos tais como autobiografia, narrativa e revolução social na *performance* feminista); Eleanor Antin, Lynn Hershman, Vera Frenkel, Martha Wilson, Tanya Mars e Orlan (considerando papéis e transformações do *self*); e Rose English, Karen Finley, Rachel Rosenthal, Holly Hughes e Laurie Anderson (para tratar das ideias de performatividade e teatralidade).

No teatro, por meio do trabalho das atrizes-criadoras, discute-se outra estratégia da criação das mulheres, relacionada à função "naturalmente

dramatúrgica da atriz", a qual implica em transformações no treinamento, na textualidade e na hierarquia das funções criativas. O Odin Teatret e as criações de Iben Rasmussen, Roberta Carreri e Julia Varley são exemplares da autonomia criativa das atrizes na gênese do espetáculo teatral. Os núcleos de produção e difusão do novo teatro das mulheres serão considerados, dada a sua importância no estabelecimento de novas vias de promoção da produção das mulheres e na geração de intercâmbios entre criadoras de localidades e culturas diversas. Serão discutidos o *The* Magdalena Project (com ramificações em diversos países) e encontros e festivais promovidos e divulgados pelo projeto e fora dele.

No Capítulo 6, que abre a Parte III – "Por uma poética feminista da cena" –, é avaliado o traçado de uma "poética teatral das mulheres", observando elementos derivados da manipulação da corporeidade e encontrados na prática das mulheres no teatro. Entre eles, enumeramos a exposição do corpo, a flutuação entre os polos da cena e do texto e a flexibilidade nos papéis criativos. Seguindo a trilha do cruzamento entre corpo social, corpo biológico e corpo expressivo das mulheres, desenvolvemos neste trecho a proposta de criação de convenções operatórias, entendidas como imagens encarnadas do corpo. Com a intenção de estabelecer conexões entre as políticas do corpo feminino e suas "presentações" na cena, bem como de captar sua complexidade, as imagens encarnadas descrevem desdobramentos cênicos da corporeidade das mulheres. Elas contrapõem a noção de "lugar" à de "deslocamentos", englobando a ideia de instabilidade, central para caracterizar alguns dos tipos de performatividade do corpo sexuado na cena contemporânea. São dois grupos: o corpo essencial, o corpo lésbico, o corpo eficiente e o corpo da boneca (que aportam resquícios da definição de identidade e do impulso de pertencimento), no primeiro, e o corpo monstruoso, o corpo fantasma, o corpo travestido e o corpo combatente (relacionados à transformação do sentido de identidade), no segundo grupo.

O Capítulo 7 volta-se para a investigação de um processo criativo, com o objetivo de ampliar o debate em torno dos teatros das mulheres, via a reflexão sobre o corpo no teatro como pensamento vivo da cena. A presença desse pensamento-corpo é definida a partir de três pilares: o corpo da mulher enunciando seu discurso, o aumento de graus de complexidade desse corpo numa situação de treinamento e criação (baseada nos pressupostos de performatividade do gênero feminino) e o processo criativo compreendido

como uma "construção de si mesmo" (quando a obra teatral questiona identidades estáveis e indica outras possibilidades de descrição).

O trecho desenvolve-se em torno da experiência cênica inspirada em *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf; obra em que Woolf parte do projeto de constituição de um "teatro da mulher" e sugere sua contraposição a um "teatro do andrógino". O corpo do *andrógino* é, então, apresentado como uma imagem encarnada híbrida, que desafia limites. Embora surja revestida de contradições sobre sua concreção, ela aponta para um teatro que almeja a superação dialética das divisões polares (masculino/feminino, atividade/passividade, controle/soltura etc.) há muito naturalizadas e perpetuadas na cena.

Parte I
Por uma crítica de gênero feminino: discursos em convergência e divergência

1
Colaborações da biologia, sociologia, antropologia, estudos da cultura e teorias do conhecimento corporificado nas discussões sobre gênero

Sexo e gênero; a mulher e o feminino. Conceitos e pré-conceitos fundamentais

O teatro não se aparta de outros fenômenos artísticos, sociais e comunicacionais, no grau de dificuldade em escutarmos a importância e especificidade da voz das mulheres em seus domínios.

Em meados dos anos 60 do século XX, o termo "teatro feminino" começou a ser empregado. De certa forma, seu problema fundante girava em torno de como amplificar a voz das mulheres; em sua origem, reside uma reivindicação ideológica, na esteira da luta das mulheres pelo reconhecimento de seu espaço na sociedade. Assim, o "teatro feminino" pretendia dar visibilidade à produção artística feminina, buscando diferenciá-la (e diferenciar-se) por meio da ênfase num olhar particular sobre a criação teatral e dispondo-se (e posicionando essa produção) em oposição às teorias e práticas de representação tradicionalmente dominantes no teatro ocidental.

Antes de ser uma conceituação estilística para uma forma teatral modelar, o que se procurava era demarcar uma postura crítica em relação aos padrões estabelecidos para os papéis sexuais nas sociedades ocidentais industrializadas e à sua perpetuação na maneira como as mulheres eram representadas no teatro, bem como em outros textos da cultura. O quanto esse modo de fazer teatral carregava de confronto político variava entre as diversas produções. É possível afirmar que foi no escopo da perspectiva feminista, especialmente na segunda metade do século passado, que o interesse pela definição e afirmação de um teatro das mulheres adquiriu um significado

singular, nutrido por um conjunto de discursos e ações com vistas à emancipação das mulheres.[1]

Desse modo, o teatro feminino sugere o estabelecimento de um território limitado pelas características de gênero,[2] sem pretender a determinação de um modo único de "uso da ferramenta cênica" e, de certa forma, diferenciado do "teatro feminista". Desde os anos 1960 do século passado, "teatro feminino" passou a ser lido como uma criação teatral feita por mulheres e/ou para mulheres, o que abrangeria hoje uma inumerável coleção de procedimentos criativos e soluções formais. As implicações dessa "proliferação" de ênfases, algumas avessas ao pensamento feminista, serão vistas no decorrer deste trabalho.

Como as mulheres vêm atuando no teatro, seus pontos de vista e modos de fazer já podem ser descritos numa linha do tempo, que se transforma no processo histórico. O século XX caracterizou-se pela redefinição do papel da mulher, em meio à denúncia da hierarquia vertical de valores dominantes nas sociedades ocidentais – hierarquia na qual o "feminino" ocupava posição inferior e o polo negativo. No século XXI, tanto a prática teatral quanto a reflexão crítica distanciaram-se do primeiro momento em que o "teatro feminino" veio clamar contra a economia da diferença, ainda que se perpetue a desigualdade entre os sexos, traduzida em formas persistentes de exclusão e novas modalidades de violência.

De modo geral, as tarefas de dar acesso ao "corpo mudo"[3] da mulher à linguagem e ao discurso e oferecer visibilidade ao "lugar das mulheres" nas artes parecem ter perdido em urgência, face às conquistas já incorporadas por homens e mulheres no mundo e às novas preocupações da criação

---

1 "Eu distinguo três etapas na evolução da emancipação da mulher: o movimento do sufrágio universal, no final do século XIX, que pedia um reconhecimento político [...]. Um segundo momento, com Simone de Beauvoir, que insistia sobre a igualdade entre homens e mulheres. E uma terceira etapa, que ocorreu a partir de maio de [19]68, que reivindicou muito a ideia da diferença das mulheres – em termos de sexualidade, da criatividade, da mentalidade"(Kristevaapud Rezende, 2001, p.D1).

2 Nos pressupostos até aqui definidos, o gênero feminino encontraria suas características não apenas na configuração anatômica do corpo, mas também através de determinantes culturais e sociais, construídos em função das esferas de ações que cada um dos sexos vem realizando no percurso histórico da raça humana.

3 Expressão de Modleski (apud Phelan, 1993), para diferenciar o corpo feminino do "corpo falante" masculino, sujeito historicamente privilegiado como autor do discurso oficial nas sociedades ocidentais.

contemporânea. É notável como muitas das criadoras em atuação no teatro atual não manifestam preocupação explícita em caracterizar suas obras como "teatro feminino" e muito menos "teatro feminista", preferindo abrigar-se sob a égide do "contemporâneo", ou sob nenhum outro diferencial, além de "teatro".[4]

Contudo, o século XXI herda a necessidade de ressignificação do feminino, por meio do exercício do direito das mulheres de interpretar o mundo e sua própria história, trabalho sempre infindo. A criação das mulheres desenvolve novas séries de estratégias expressivas, em obras que encontram sua própria "tecnologia do silêncio, do corpo, da sedução e da dissimulação" (Holanda; Herkenhoff, 2006, p.18). Concordamos com Holanda e Herkenhoff, que destacam que a constante mudança das formas de expressão, em sua riqueza de soluções, indica a continuidade desse processo de ressignificação.

Mutações sucessivas (como não poderia deixar de ser) modificaram o próprio movimento das mulheres, num contexto mundial de esfacelamento das posições político-ideológicas consideradas de "engajamento de esquerda". Em paralelo, a criação das mulheres no teatro continua sua expansão, assumindo outros traçados. Caryl Churchill, Bobby Baker, Rose English, Peta Lily, Denise Stoklos, Annnie Griffin, Sarah Daniels, Franca Rame, Monstruous Regiment, Women's Theatre Group, Mal Amadas, Cia Kiwie outros tantos grupos e artistas integram a nova lista de criadoras preocupadas com a questão do cruzamento entre gênero feminino e teatro. Dacia Maraini, Anne Bogart, Maria Thais Lima Santos, Cristiane Jatahy, Cibele Forjaz e Yara de Novaes, entre outras artistas mulheres, dividem o mesmo palco, construindo com seus trabalhos, cada uma a seu modo, versões para a valorização das mulheres no teatro. Impossível não reconhecer as transformações do estado do "corpo feminino" no contexto das artes cênicas, em diálogo com a sociedade.

Entretanto, passado já meio século do surgimento do teatro feminino, a diversidade da produção parece ameaçar a potência conceitual do termo: se não distingue claramente um fenômeno, qual seria a importância dessa diferenciação? Se a produção feita pelas mulheres no teatro expande suas

4 Ao lado da imprecisão que acabou por revestir a definição, outras questões emergem no que concerne à criação das mulheres em teatro. Entre elas, como e por que foi transformado o discurso que impulsionava seu emprego, disseminando uma espécie de aversão às discussões de gênero entre as criadoras.

fronteiras, o termo teatro feminino ainda poderia auxiliar nas empresas de dar visibilidade a essa produção e de rever as relações hierárquicas estabelecidas, sedimentadas na polaridade de gênero? Por que não explicita sua aliança com a perspectiva política da luta das mulheres, evitando a associação nominal como o feminsmo? Se o problema da identidade feminina vem sendo revisto desde o final do século XX, qual novo termo possuiria flexibilidade suficiente para abarcar as novas considerações sobre gênero, subjetividade e feminismo? De que modo as mudanças históricas foram processadas na criação das mulheres no teatro? Invertendo a flecha de contágio, podemos afirmar que essa criação vem colaborando para transformações na relação entre os gêneros na sociedade? Existe na cena indícios de um "poder feminino de interpretação e expressão" (ibidem, p.10), que dialogue com o contexto do novo milênio?

O "feminino" é um ponto de partida para pensarmos essas questões que flutuam ao redor do objeto "teatro feminino". Seu sentido, contudo, é de um tecido complexo: "feminino" ecoa o diálogo entre *corpo biopsíquico* e *corpo sociocultural*, além de somar a esses dois um terceiro nível de descrição,[5] que diz respeito à emergência de um *corpo expressivo*, atravessando áreas diversas do conhecimento humano.

Assim, para dar contornos ao território "impuro" formulado no cruzamento entre "corpos" que a categoria "feminino" requisita, é necessário entrecruzar colaborações da biologia, da sociologia, da antropologia e dos estudos da cultura. Dito de outra forma, as perguntas que o termo desperta pedem a observação de uma conectividade sempre presente, embora comumente negligenciada, entre corpo e cultura. Entre as abordagens que podem compreender tal conectividade, estão as teorias da natureza humana, as teorias construcionistas e aquelas que propõem interações entre as hipóteses da construção social e da biologia.

No campo das teorias da natureza humana, situam-se as correntes diversas do evolucionismo, bem como grande parte dos estudos nas áreas da sociopsicologia, da psicologia evolucionária, da genética comportamental[6] e da

5 O "feminino" já sugere a fusão entre corpo biopsíquico e corpo sociocultural, circunscrevendo níveis de descrição diferenciados.

6 A genética comportamental observa como os genes afetam o comportamento. O estudo é feito pelo mapeamento do DNA, via a comparação entre espécies (como entre humanos, bonobos e chimpanzés) e entre irmãos da mesma espécie (gêmeos univitelíneos, bivitelíneos etc.).

neurociência. Apoiadas na modelagem cultural do sexo, as teorias construcionistas são tendência predominante nas áreas de história, antropologia, sociologia, estudos feministas e estudos da cultura. Entre as perspectivas que dialogam hipóteses da construção social e da biologia, estão abrigadas algumas linhas dos estudos feministas e dos estudos da cultura, as teorias *queer* e do pensamento corporificado (fundamentado na coevolução entre corpo e cultura).

Um resumo dessas considerações irá colaborar para localizarmos as tendências filosóficas e epistemológicas que enraízam o questionamento da corporeidade das mulheres na cena teatral.

Segundo a biologia, as diferenças entre homens e mulheres existem, em termos genéticos, no cromossomo Y. Apesar de serem formados do mesmo tecido embrionário, também os processos de desenvolvimento de seus cérebros são marcados logo de início pela diferenciação, por meio da ação de hormônios masculino (testosterona) e feminino (estrógeno). Seres humanos, portanto, não nascem "neutros" e têm seus sexos biológicos determinados a partir de um conjunto de indicadores, entre eles a genitália exterior (durante muito tempo, o aspecto mais considerado para a definição do sexo do bebê e observável, hoje, por meio de exames de ultrassonografia, antes mesmo do nascimento) e a presença de órgãos reprodutivos masculinos ou femininos (não perceptíveis exteriormente, a olho nu). No caso de indivíduos que apresentem pseudo-hermafroditismo (sinais anatômicos de ambos os sexos biológicos) ou síndrome de Turner,[7] é necessária uma análise somatória mais acurada, na qual se considera algo semelhante ao "sexo cerebral e hormonal" (detectável por meio de exames que permitam a avaliação da herança do cromossomo X, por exemplo).

A partir do aspecto fisiológico, existem dois sexos na espécie humana, homem e mulher (usualmente, em português, sexos masculino e feminino), prontamente identificados e marcados num documento, na ocasião mesma do nascimento. Pinker (2002), cientista cognitivo, psicólogo experimental e pesquisador canadense, relata como homens e mulheres diferem

7 Alteração genética que afeta apenas meninas e que pode surgir pela ausência do cromossomo X paterno no espermatozoide. A síndrome apresenta características fenotípicas (entre outras, a baixa estatura e pescoço alado, com pregas laterais) e deficiência de estrógenos, que causará desenvolvimento precário das características sexuais secundárias (pós-puberdade) e infertilidade.

em termos da anatomia cerebral: homens têm cérebros maiores e com mais neurônios, e mulheres, mais matéria cinzenta. Sabe-se, por meio de mapeamentos cerebrais, que comportamento sexual e agressividade têm relação com a estrutura cerebral (com o núcleo intersticial anterior do hipotálamo e com o núcleo da *stria terminalis*, maiores nos homens), mas as diferenças de tamanho, número de neurônios e volume de massa cinzenta não apresentam resultado comportamental conhecido.

Hormônios continuam a atuar nos organismos de ambos os sexos durante toda a vida, reforçando diferenças. De que maneira exata, seria complexo descrever. Ainda segundo o estudo de Pinker, o nível de testosterona varia entre os machos humanos e de acordo com as estações do ano, embora suas implicações para o comportamento também sejam difusas, porque sua determinância depende não só da concentração no sangue, como também do número de receptores para a molécula (caso se exclua, para simplificar o evento, a influência de estados psicológicos). Diferenças no nível de estrogênio nas fêmeas humanas ocorrem, por exemplo, durante o ciclo menstrual, provavelmente causando alterações em seus hábitos sexuais e aptidões cognitivas (isso se não for considerada também a ação do androgênio, outro hormônio relevante para o organismo da mulher).

A pontinha minúscula de um *iceberg* volumoso começa a surgir aqui: segundo Pinker e outros partidários das teorias da natureza humana, o aprendizado não altera o tamanho das estruturas anatômicas, tampouco predisposições determinadas hereditariamente (presentes no código genético do indivíduo e selecionadas pela natureza, na história da espécie). De acordo com a realidade do humano descrita pela biologia, todo o comportamento deriva da combinação entre hereditariedade e ambiente, inclusive o que se relaciona ao sexo de um indivíduo e à identidade de cada gênero. Dessa forma, sexo e gênero definiriam os mesmos fenômenos, uma vez que a verdade biológica é preponderante nas ações do indivíduo no mundo (a chamada "natureza humana").

Nessa concepção, as características de homens e mulheres ocorreriam no escopo de certos padrões, à maneira de um "universal masculino" e outro "universal feminino", porque a geometria inata do cérebro traz consequências para comportamento, pensamento e sentimento humanos. A matriz dessas estruturas seria anterior à experiência do indivíduo no mundo, com algum espaço para o aprendizado e a prática, graças à plasticidade cerebral,

mas sempre de maneira limitada. Comportamentos tidos como típicos de homens e mulheres partiriam de programas combinatórios finitos, presentes na mente (cuja vida, por sua vez, seria totalmente dependente de eventos fisiológicos).

Para Pinker (2002), o estudo da natureza humana (facilitado por progressos nos mapeamentos cerebrais, na descrição do genoma humano e nas descobertas da anatomia e da fisiologia) permite configurar uma mente humana física e não imaterial e compreender os modelos de aprendizagem inatos que, em coevolução com o ambiente, imprimem efeitos determináveis em termos comportamentais.[8] Baseando-se no cabedal de conhecimentos das ciências cognitivas (com a teoria computacional da mente), da neurociência (que pesquisa como cognição e emoção são implementadas no cérebro), da genética comportamental (que busca explicar como os genes afetam o comportamento) e da psicologia evolucionária (dedicada ao estudo da história filogenética e das funções adaptativas da mente, da evolução dos órgãos e de que maneira tais mudanças determinam a continuidade de determinadas "características" na espécie humana), o autor afirma enfim que faculdades humanas seriam fundamentalmente biológicas, adaptações evolutivas implementadas no circuito cerebral.

Tal proposição confronta modelos dominantes na antropologia, psicologia e sociologia sobre sexo e gênero e inspira a resistência de algumas correntes do feminismo[9] para com as colocações das ciências da natureza humana.

---

8 É importante destacar que o efeito dos genes é probabilístico e depende do ambiente. A resposta em termos comportamentais não seria, portanto, direta: a mente tem muitas partes para a atuação dos genes que, por sua vez, possuem diversas formas de atuação. Os estados mentais seriam os mesmos, mas a expressão das respostas, culturalmente determinadas. Além disso, o tempo da evolução não é o mesmo que o tempo biológico; o que resulta em "causas" de qualidades diversas e, portanto, variantes aparentes de efeitos (causas "finais", últimas, são funções adaptativas que conduzem a um comportamento da espécie; inclusive, considerando as diferenças entre os sexos, num tempo evolucionário; enquanto que causas "de proximidade" ditam comportamentos imediatos, também considerando as diferenças entre os sexos, no "aqui/agora") (Pinker, 2002).

9 Pinker é cuidadoso em estabelecer diferenças entre "escolas" do pensamento feminista, descarregando sua artilharia mais pesada contra o que denomina feminismo de gênero e feminismo da diferença, em contraponto ao feminismo de igualdade. O feminismo de igualdade seria uma doutrina moral, preocupada com a discriminação sexual e outras formas de injustiça contra as mulheres. As outras duas escolas, por outro lado, perder-se-iam em radicalismos e disputas infundadas, por serem doutrinas empiricistas, que consideram a interação entre humanos como se não ocorresse entre indivíduos, mas entre grupos (por

Para Pinker, contudo, a prevenção contra as teorias da biologia seria uma reação à ideia (equivocada) de que ciência, ao fazer referência à diferença inata entre os sexos, nutre preconceitos e embasa a opressão das mulheres pelos homens. Esse temor descabido da ideia de diferença viria, contudo, do medo da "desigualdade", que a diferença possa justificar relações de dominância. Daí, ainda nas palavras do autor, as teorias do bom selvagem e da *tabula rasa*[10] terem se ajustado melhor ao programa ideológico dos defensores do construcionismo simbólico: se tomamos um "bom selvagem" como figura de referência para o humano, comportamentos podem ser transformados, assim como, se características humanas inatas não existirem, não haverá fundamento para a desigualdade a partir do critério de diferença sexual.

Pinker resume com propriedade que a biologia não discute o "papel apropriado" ou o "lugar natural" de nenhum dos dois sexos. O que a biologia fundamenta, sim, é a presença de diferenças sexuais universais, atreladas a padrões mentais, manifestas nas diferenças comportamentais. Para a seleção natural, ser homem ou ser mulher não é "melhor ou pior" em termos absolutos, mas "melhor ou pior sucedido" em termos evolucionários. Segundo o autor: "Um biólogo deveria dizer que é melhor possuir adaptações masculinas para lidar com problemas masculinos e adaptações femininas para lidar com problemas femininos" (ibidem, p.344, tradução nossa).

A colocação não deixa dúvidas sobre a potência e a propriedade das explicações da biologia. Caberia perguntar, a partir das afirmações do autor, como deveria ser considerada a interação entre homens e mulheres. Por exemplo,

---

exemplo, o gênero feminino *versus* o gênero masculino). O tipo de diferenciação sexual que formulam careceria de lastro científico na biologia, assegurando-se apenas na construção social (ibidem).

10 A defesa de Locke da necessidade de um acordo social e da importância da experiência para a constituição do indivíduo inspirou a formulação do *blank slate* (a *tabula rasa* medieval, revista e aprimorada, posteriormente, por Berkeley e Durkheim); concepção que, ao lado das doutrinas do "bom selvagem" (inspirada em Rousseau, mas com origem na teoria de Dryden, segundo a qual o homem, em seu estado natural, seria pacífico e confiável, tornando-se violento pela ação da civilização) e do "fantasma na máquina" (metáfora que resume a crença numa alma imortal no comando do corpo, moral e "mecânico"), representam o maior impedimento para a compreensão dos limites cognitivos e morais dos seres humanos e da verdade biológica; inclusive, no aspecto de gênero. Para Pinker (2002), a ideia de que a mente humana não tem estruturas inerentes e pode ser inscrita pela sociedade ou pelos indivíduos não passa de um vício do pensamento ocidental, fruto abjeto do empiricismo de Locke e das dissociações entre natureza e civilização e entre alma imaterial e estruturas corporais "encarnadas".

os problemas decorrentes do dimorfismo sexual, não restritos a um único sexo, seriam "problemas adaptativos" de um, ou de ambos os gêneros? De onde surgiram formulações tais como a caracterização binária e a relação hierárquica na dupla homem/mulher? A maneira como a sociedade promove ou constrange comportamentos de homens e mulheres também responderia às razões da biologia evolucionária? Estruturas de poder seriam, por exemplo, adaptações da agressividade e competição masculinas? E a capacidade de simbolização, que abre caminho à invenção da cultura simbólica, uma solução evolutiva para problemas femininos ou masculinos? As perguntas nos impulsionam na direção de outras teorias, que se oferecem também ao olhar investigador.

O dimorfismo sexual e a evolução da cultura simbólica: corpo biológico e Sociedade

De acordo com a biologia evolucionária derivada do pensamento de Darwin e continuadores, a cultura é uma esfera não autônoma, atrelada ao aspecto biológico do comportamento e ao instinto, assim como outras atividades e crenças humanas. O prazer estético seria uma especialização do prazer que o corpo obtém de tudo o que promove nele as sensações de saúde e "bem-estar" (a imaginação instrui, torna reconhecíveis e aumenta o número de cenários possíveis para esse objetivo), enquanto construções simbólicas, que vieram a evoluir para fenômenos estéticos e comunicacionais, tais como o teatro, seriam ao mesmo tempo tecnologias "do prazer" e de obtenção de *status* (posição alcançada ao se criar e possuir um "objeto inútil e raro").

Para avaliar as pressões evolutivas que deram origem ao comportamento simbólico, bem como a participação dos sexos nesse processo, é preciso considerar a teoria da economia dos genes (em que a metáfora do "gene egoísta",[11] que luta pela sua replicação, é central) e o papel do dimorfismo

11 Dawkins, em *O gene egoísta* (*The Selfish Gene*), de 1976, desenvolve o conceito de evolução de Darwin, publicado em 1859 em *On the Origin of Species by Means of Natural Selection*, segundo o qual os genes são copiados de corpo para corpo, com mais sucesso para alguns na replicação, do que para outros. Os genes, segundo a visão do "gene (replicador) egoísta", que Dawkins popularizou, competem entre si para garantir a continuidade do traço que "determinam", mesmo que em detrimento de outros genes, ou em prejuízo de um grupo de

sexual no tempo evolucionário. A espécie humana, diferentemente de outros animais, investe tempo e esforço em atividades, à primeira vista, nada essenciais para sua sobrevivência e que escapam a uma "economia de utilidade" (em que a relação "custo/benefício" deve ser equilibrada). Essas atividades são decorrentes da habilidade para a construção simbólica e dependem do comportamento cooperativo, caracterizando-se pela inter-relação entre os sexos.

A habilidade humana para a simbolização e a cultura não são frutos de uma adaptação única, mas resultantes de muitas capacidades mentais, as quais evoluíram em períodos diversos (dependendo de histórias de vida, pressões do ambiente e fundamentos psicológicos) e com a finalidade de cumprir funções biológicas também variadas. A teoria darwinista explica a evolução da capacidade humana para a cultura por meio da ideia de benefícios reprodutivos, cujo sentido final residiria na sobrevivência da espécie humana. O simbolismo seria, portanto, uma estratégia adaptativa, resultante da evolução da nossa mente, por meio da seleção de habilidades específicas.

Segundo a hipótese do "cérebro social",[12] uma das teorias que busca explicar a importância das atividades simbólicas, um fator importante para a sobrevivência pode ser localizado na habilidade, baseada na "leitura" de expressões faciais, tons de voz e outros sinais corporais, de prever a reação dos outros às nossas atitudes. O talento para "manipular informações" configura-se em quesito funcional importante e, num certo momento da história evolutiva humana, torna-se originador da cultura simbólica. Atividade representacional diferenciada, a simbolização emprega essa habilidade de "manipulação social" em sua tarefa de manter na mente dois cenários simultâneos: as representações do "real" e seu contraponto falacioso. Outro passo evolutivo fundamental dá-se quando essa habilidade torna-se "prazerosa", ou seja, não relacionada apenas à exploração do outro (como é o caso dos rituais mágico-religiosos, os quais garantem o controle do "individualismo" e instituem a crença coletiva no intangível, presente na cooperação entre seres humanos).

---

indivíduos (veículos do replicador). A ampliação dá origem ao "Darwinismo Universal". Ver Blackmore(1999).

12 A teoria, denominada "Inteligências Maquiavélicas", está descrita em Dunbar, Knight e Power (2003, p.1-33).

Segundo Miller (2003), contudo, em vez de ser um sistema de transmissão de conhecimentos técnicos e tradições em benefício do grupo, hipótese de Darwin, a cultura humana seria o lugar de exibição de comportamentos variados de corte, com a finalidade de atrair e manter parceiros sexuais. Essa teoria, que Miller denomina "modelo cultural de corte",[13] em oposição ao modelo de seleção natural,[14] defende que o processo de seleção sexual (que depende do dimorfismo sexual) foi uma força evolucionária primordial para moldar a cultura humana.

Linguagem, música e arte, portanto, seriam comportamentos custosos de exibição de corte (traços ligados à competição reprodutiva são sempre dispendiosos,[15] em termos de tempo e energia), funcionando como indicadores de qualidades fenotípica e genotípica (ligados à "saúde" genética) sexualmente selecionados, e não apenas "traços estéticos", atrelados a uma economia de "custo/benefício", como queria Darwin. Todo traço mental tem alto grau de qualidade genotípica, além de apresentar outros níveis[16] contaminados pelo ambiente e por aspectos psicológicos individuais. Para o modelo que Miller expõe, uma preferência (de parceiro) herdada, no processo evolutivo, torna-se geneticamente correlata com o traço que ela favorece, porque o "herdeiro" recebe a preferência e o traço de uma só vez. Existem muitos sinais de qualidade (pistas sexuais, ornamentos corporais e comportamento "de corte"), sempre diferentes de traços coletivos de sobrevivência naturalmente selecionados, visto que operar como indicador da qualidade de um produtor não determina qual aspecto fenotípico ou

---

13 A teoria tem divergências com a antropologia cultural. Para a antropologia, importa a descrição qualitativa de padrões culturais, em termos da coletividade. Já para a evolução da cultura, na abordagem de Miller (2003), como comportamentos culturais evoluíram.

14 Darwin, em *The Descent of Man and Selection in Relation to Sex*, de 1871, foi o primeiro a falar da teoria da seleção sexual, divergindo de Spencer, para quem a questão da "sobrevivência do mais apto fisicamente" era central. De acordo com a análise de Miller (2003), feita a partir de Darwin, a seleção sexual, em relação à seleção de parceiros, seria mais importante que a seleção natural, em relação às habilidades de sobrevivência. Assim, no que tange às diferenças sexuais, as fêmeas animais escolhem mais que seus parceiros machos; enquanto que os machos "exibem-se" mais que elas. No entanto, a seleção sexual não produz, nem depende da diferença sexual.

15 Teoria do *handicap principle*, segundo a qual a demonstração de qualidade para a "corte" depende de sinais de alto custo (Miller, 2003).

16 Para Dunba, Knight e Power (2003, p.1-33), isso comprova a relação possível entre darwinismo e a antropologia social.

de comportamento será apresentado (prova é que se pode alcançar diferentes "soluções adaptativas").[17]

Nos termos do modelo de seleção sexual, diferenças sexuais biológicas interferem não na capacidade para a produção cultural de homens e mulheres, mas na sua motivação. Assim como a idade, o sexo dos produtores provoca alterações no volume da produção cultural. Segundo Miller (2003, p.86, tradução nossa):

> [...] a produção cultural humana funciona em grande parte como uma exibição de corte, e a diferença sexual contínua nos índices de produção cultural pública reflete uma diferença sexual que evoluiu das estratégias de corte.

Se pensarmos no ciclo vital de ambos os sexos, a arte (em suas diferentes mídias) comporta-se de modo semelhante a outros traços de "exibição cultural". A produção cultural de machos e fêmeas humanos varia igualmente durante os períodos da vida: aumenta em volume após a puberdade e declina após a idade madura. Para Miller, contudo, a demonstração masculina de corte seria mais frequente, mais energética e mais fortemente motivada que a feminina. Os machos humanos apresentam maior tendência a "divulgar" sua produção cultural e, portanto, a deixar marcas mais visíveis. As fêmeas humanas, apesar de também demonstrarem criatividade cultural para atrair os melhores machos, têm estratégia mais direcionada a alguns possíveis parceiros, ao invés de objetivarem todos os machos "em geral". Sua atenção recai na manutenção de parceiros já "conhecidos" (com os quais já copularam, ou tiveram filhos).

Apesar do cuidado em diferenciar causas de comportamento dispostas num tempo evolucionário daquelas manifestas no aqui/agora de uma vida individual ou na história de um grupo social (por exemplo, a reprodução está

---

17 A replicação de um fenótipo é denominada lamarckiana, enquanto que a de um genótipo, weismanniana. No segundo caso, o que é transmitido para as gerações subsequentes são as "instruções" para determinado traço, não o resultado em si. Dessa forma, as imperfeições e variações na reprodução mimética de um traço não são contrárias à necessidade de fidelidade que garante a evolução. O código, nesse caso, é autonormativo e corrige desvios. Esse aspecto é importante para a transmissão de dados não incluídos na seleção natural, tais como linguagem, costumes tradicionais e religiosos, entre outros, os quais Blackmore, Rose, Dennett, Dawkins e outros teóricos denominam memes (definindo os genes culturais) (Dawkins, 1999, p.i-xx).

para a evolução da espécie, enquanto o prazer sexual, para o tempo "histórico"), as teorias que buscam associar diretamente aspectos fisiológicos ou anatômicos a "resultantes" comportamentais correm o risco de trabalhar os termos "feminino" e "masculino" como metáforas de atributos de identidade reconhecíveis empiricamente ("feminilidades" e "masculinidades"). O discurso que emerge daí traz consigo uma defesa das "essencialidades" do homem e da mulher. Assim dispostos, os gêneros assumem o caráter de padrões universais supraculturais, ao mesmo tempo que remetem a tecnologias adaptativas intrínsecas a um meio social e viram verdadeiros reguladores do comportamento individual, identificados no senso comum de uma cultura. Em suma, tornam-se tanto mais imprecisos, quanto mais se esforçam em oferecer, no aspecto macroscópico, a descrição reconhecível de uma evidência microscópica.

Essa mudança súbita de foco aparece em algumas colocações de Pinker (2002) e nos remetes às ressalvas que o próprio autor apresenta para criticar as teorias feministas de gênero, de que argumentos pretensamente isentos podem se tornar excessivamente limitados pelos valores morais e ideológicos que os sustentam. Isso ocorre quando Pinker abandona a verdade biológica do efeito probabilístico da genética para afirmar, por exemplo, que a castração química pode ser mais eficiente no controle do comportamento violento de estupradores do que programas de reabilitação que incluam palestras sobre antissexismo. Nessa esteira, sugere que mulheres devem evitar comportamentos escandalosos, se não quiserem ser vítimas da violência sexual masculina (uma estratégia adaptativa, que responde ao "impulso" masculino de envolver-se em violência para atingir a satisfação, combinado com o desejo do macho humano por sexo).

Semelhante confusão em torno do conceito de verdade biológica aparece em suas afirmações sobre a criação artística. Entender o funcionamento da mente, segundo a proposta das ciências da natureza, pode ajudar a compreender como o artista atinge seus efeitos. Porém, de pouco vale antever, para a arte feita por homens e mulheres, uma receita de estímulos biológicos "de sucesso" ou as qualidades perenes e universais do humano. Verdades biológicas não podem ser referências únicas de comportamento moral ou social, nem, tampouco, de tratados estéticos. A arte (e o teatro) são "bichos do tempo" e negar sua frequente reatualização pode impedir seu melhor entendimento.

A dificuldade parece residir na disparidade de domínios que o cruzamento entre biologia e fenômenos culturais, indefectivelmente, determinará. Assim, as análises parecem mais relevantes quando abandonam a lógica causal. Aspectos da capacidade mental relacionam-se às diferenças sexuais biológicas, no processo evolutivo humano, mas é preciso evitar estabelecer relações de causa-efeito entre fundamentos genéticos e comportamentos de homens e mulheres.

Em sua hipótese, Miller (2003) arrisca aplicar no aqui/agora dos eventos conclusões advindas da observação sobre o processo de evolução humana, partindo de um aspecto da teoria evolucionária e buscando comprová-la por meio de dados da produção artística contemporânea. O autor ressalta que seria possível, inclusive, elaborar um sistema de avaliação que considerasse um a um os componentes de qualidade fenotípica capazes de atrair o sexo oposto, o que permitiria a avaliação das "estratégias" de produção cultural mais afeitas a cada sexo. Suas conclusões revelam coincidências entre o fundamento biológico da diferença entre homens e mulheres e a realidade atual da produção artística de cada um dos dois sexos.

A "comprovação por analogia", entretanto, deixa no ar como essas diferenças influiriam nas diversas manifestações da cultura simbólica num processo histórico. A menor tendência das fêmeas humanas em exibir seu domínio virtuoso dos padrões da construção simbólica e sua criatividade na invenção de novas estratégias de atração e manutenção do parceiro sexual teria relação com a forma como as mulheres participam do mercado cultural hoje, ou como organizam a criação e veiculação de suas obras artísticas no teatro? Em que grau interferiram as mudanças do ambiente e do próprio corpo feminino nas estratégias de exibição sexual em diferentes épocas? Isso afetaria de que forma a produção cultural?

Para os sociobiologistas, soluções para as dúvidas acima residem na ideia de que as atuais ideologias de gênero encontram matriz na relação entre homens e mulheres, permeadas pela seleção sexual, como se dava entre os *Homo sapiens* arcaicos, dois ou três milhões de anos atrás. A diferença sexual demarcaria, inclusive, o momento do surgimento da cultura simbólica e poderia nortear a narração da longa história da evolução das relações de competição e cooperação na sociedade humana. Conforme enfatiza Knight (2003, p.238, tradução nossa), "para os darwinistas, uma forma penetrante e profundamente enraizada de guerra intraespecífica é a inevitabilidade do conflito entre os sexos".

Power (2003), antropóloga e sociobiologista, afirma que a diferença sexual foi nada menos que determinante no surgimento da cultura simbólica[18] e sistematiza um modelo de ritual, chamado *Sham Menstruation Model*, com o fim de exemplificar os primeiros sinais do emprego da cultura material na expressão de sentidos simbólicos (surgidos com vistas a um maior sucesso na competição sexual) e de que modo pressões ambientais conduziram a uma adaptação das psicologias e à evolução dos sistemas simbólicos.

De acordo com esse modelo, nas primeiras fases da expansão do cérebro humano no *Homo sapiens* arcaico, as fêmeas humanas, expostas a uma forte competitividade por machos, teriam desenvolvido e adotado uma estratégia de coalizão, baseada na manipulação do sinal mais evidente da saúde reprodutiva, o sangue menstrual. Com a tendência à monogamia e o dispêndio maior de esforço por parte das fêmeas para a criação de seus bebês (tarefa na qual o macho não é imprescindível), a competição entre fêmeas foi se acirrando, enquanto a competitividade entre os machos, reduzindo-se. A relação entre os sexos passa a depender de uma dialética entre controle e resistência: processos masculinos de controle sobre a capacidade reprodutiva feminina (decorrentes da maior competitividade entre fêmeas da espécie) coevoluem com a resistência feminina. Os sexos diferenciam-se, homens evoluindo para o "comércio" do acesso aos recursos e mulheres, para a competição pelo domínio dos homens.

No modelo, para controlar a dominância masculina sobre a procriação e "normatizar" a competição entre fêmeas, as mulheres desenvolvem protorrituais, os quais permitem a manipulação dos sinais menstruais e a criação de uma aliança entre fêmeas, que reúne tanto as mulheres em fase ovulatória, quanto as grávidas e lactantes. A "publicidade" do sangue menstrual, que sinalizava fertilidade e disponibilidade para a procriação, evolui para a amplificação ritualística da ação de exibição, em que entram movimentos,

18 Chase (2003, p.34-49) diferencia o simbolismo "enquanto referência" da cultura simbólica propriamente dita. Para ele, os dois evoluem em momentos diversos, no final do período Pleistocênico. O surgimento da cultura simbólica como adaptação teria mais a ver com fatores ambientais e históricos; enquanto a referência simbólica, com alterações genéticas. Em termos temporais, este último surge primeiro, antes do aparecimento da cultura simbólica (que ocorre quando humanos tornam-se caçadores-coletores). Um traço genético, contudo, não "aparece do nada". Pode-se dizer que Power refere-se ao segundo caso.

cantos, artefatos, preceitos e, principalmente, pinturas corporais com cores alusivas ao sangue.

Segundo Power, essa coalizão feminina garantiria ainda a manutenção da ajuda masculina, ao mesmo tempo que demonstra aos possíveis parceiros do sexo oposto a dimensão da rede de apoio pautada nas relações de afinidade entre fêmeas, possível graças à habilidade em estabelecer alianças cooperativas. A estratégia da pintura cosmética ritual, que envolvia o exagero e, muitas vezes, a falsificação dos sinais de fertilidade feminina, teria sido um passo adiante na habilidade de sustentar e partilhar um "*constructo* imaginário",[19] podendo ser interpretada como uma das primeiras manifestações artísticas, antes mesmo da produção de imagens representacionais em superfícies inanimadas.

Sendo assim, as ideologias de gênero, entendidas como construções mentais que diferenciam os sexos, ecoam o passado da espécie, ancoradas na relação dialética de disputa e cooperação entre homens e mulheres, relação nutrida pela seleção sexual e pelas pressões do ambiente. Estratégias de ação de homens e mulheres para a produção e exibição de cultura, contudo, podem determinar soluções adaptativas variáveis, mesmo que partam de instruções mentais similares. No tempo evolucionário, significam um processo de diferenciação sexual, porém não devem ser consideradas fundamentos de identidade de gênero, num sentido histórico.

Blackmore (1999) traz nova luz para o processo de "assimilação" que ocorre até que um traço evolucionário torne-se parte das escolhas usuais de uma espécie e, num longo percurso temporal, evidência de um comportamento de gênero. Segundo ela, a biologia (ou a evolução orgânica) não é a única força propulsora da evolução da cultura. Além da "acumulação no tempo", que o darwinismo busca explicar, a evolução da cultura implica um conceito diverso de replicação, baseado nas ideias de imitação e instrução numa sociedade. O replicador, nesse caso, difere do gene (apesar de relacionar-se a ele por analogia, dentro de um modelo evolucionário geral) e recebe

---

19 Existem também modelos masculinosde aliança ritual, porém sem relação com as raízes do simbolismo humano, uma vez que o comportamento do macho, no modelo de seleção sexual, levaria não ao comportamento cooperativo, mas à busca individual por novas fêmeas férteis (recusando o celibato ritual) e ao emprego diverso do recurso do "engano" (no caso feminino, feito via a emissão de sinais falsos de fertilidade) (Power, 2003, p.92-112).

o nome de meme.[20] Segundo a autora: "Memes são instruções para transmitir comportamento, armazenado nos cérebros (ou outros objetos) e transmitidos por imitação. A competição entre eles direciona a evolução da mente" (ibidem, p.17, tradução nossa).

Na teoria dos memes, a replicação ocorre entre os corpos por imitação, com a intenção final de garantir a replicação da informação que o meme carrega, sempre sem um "ponto final" definido. O sucesso na transmissão pode ocorrer porque um meme ou um "memeplex" (um conjunto de memes) traz benefícios para os indivíduos, mas inclui também outras razões menos "benévolas": um meme pode forjar vantagens, mesmo sem tê-las, e pode replicar-se por ser mais facilmente imitável ou porque altera o ambiente, "dizimando" replicadores com os quais compete. Vencer a "seleção imitativa" seria o objetivo da reprodução cultural, seja ela de ideias, de estruturas mentais que produzem ideias, de comportamentos que essas estruturas produzem ou, nas palavras de Blackmore (1999, p.66), de "suas versões em livros, receitas, mapas e partituras".

Para a autora, os replicadores culturais tornam-se importantes na nossa história evolutiva quando a capacidade de imitação começa a ser um traço seletivo fundamental. Os memes mudam o ambiente em que os genes eram selecionados, na direção necessária para o favorecimento da seleção "memética" (por imitação). Quer dizer, os memes fazem a pressão seletiva que leva às transformações no cérebro humano, em favor das estruturas e processos mentais que favorecem a repetição das unidades de replicação cultural.

As etapas desse processo evolutivo podem ser resumidas em: 1) "seleção por imitação" (quando a habilidade de imitar começa a ser relevante e é selecionada); 2) "seleção por imitação dos imitadores" (quando os melhores imitadores são apreciados por suas habilidades em imitar); 3) "seleção em nome do acasalamento com os imitadores" (quando os imitadores, por serem apreciados, são mais procurados para a "corte"); e 4) "seleção sexual em nome da imitação" (quando o processo seletivo inclui a vantagem, para a espécie, da imitação. Imitar torna-se "encarnado" nas escolhas sexuais, já

---

20 Cloack, Dawkins, Dennet, Boyd e Richerson aproximam-se da autora na intenção de constituiro conceito de uma unidade replicadora independente para a transmissão cultural, a qual atua com meios da seleção por imitação, para garantir a própria sobrevivência. Durham e até mesmo Popper incluíram, em épocas diversas, outras formas da ideia de replicação cultural, mas sem independência da seleção natural (Power, 2003).

no ritmo da "evolução memética"). Na evolução, os memes vêm "vencendo" os genes na disputa pela sua replicação, tornando traços de comportamento ou de ideias sobre o mundo mais e mais independentes da transmissão genética, apesar de estas serem, também, unidades "encarnadas".

Num caminho relativamente novo, a biologia tem buscado abarcar a necessidade de acrescer à análise da "verdade da natureza" a relação com o ambiente, cruzando o âmbito da pressão evolutiva a aspectos psicológicos e históricos mais individuais. Importante notar que a manutenção dos termos gênero e sexo (apesar de Pinker argumentar que os dois descrevem a mesma coisa) continua sendo fundamental para a discussão até aqui ensaiada, ainda que para evidenciar saltos epistemológicos presentes na análise dos fundamentos do gênero feminino. Problemas de gênero são frutos de aspectos relacionais (que diferenciam, mas também integram homens e mulheres numa mesma natureza humana) e é necessário uma atenção especial ao aspecto ideológico de qualquer análise que confronte o desafio de estudá-los. Segundo MacCormack (1980, p.18, tradução nossa):

> Gênero e seus atributos não são puramente biologia. O sentido atribuído a masculino e feminino são tão arbitrários quanto os sentidos atribuídos a natureza e cultura (Mathieu, 1973). Aqueles que desenvolveram a tese natureza-cultura-gênero origina feminilidade na biologia e masculinidade nos domínios sociais (Beauvoir, 1953, p.239; Ortner, 1974, p.67-88; Ardener, 1975, p.5; Lévi-Strauss, 1969a, p.482). Contudo, se homens e mulheres são uma espécie e juntos constituem a sociedade humana, então, logicamente, a análise dos atributos intrínsecos ao gênero deve ser realizada com referência a um mesmo domínio.

Modelos de corpos no tempo histórico e a construção do sexo

O historiador e professor americano Lacqueur (2001) concorda que as evidências da biologia não seriam assim tão conclusivas, mas abertas a um "dilema interpretativo". A evolução das descobertas científicas não teria relação causal com a mudança na maneira como as diferenças sexuais são descritas historicamente, contrariamente, constatações sobre a diferença biológica ocorrem antes, abrindo caminho para as teorias científicas: qual

teoria importa e qual sua finalidade estão determinados fora dos limites da investigação científica. Biologia passa, assim, a ser fundamento epistêmico de formulação da ordem social. O que estaria subjacente à questão da comprovação biológica da diferença ou semelhança entre os gêneros seria, portanto, a política de poder do gênero.

A conclusão advém de um estudo minucioso da evolução dos modelos de corpos, desde a antiguidade até a contemporaneidade, passando pela transformação de fins do século XVIII, que demarca a predominância (apesar da sobrevivência do modelo de sexo único) do dimorfismo radical (dos corpos do macho e da fêmea como opostos). Nessa longa transição, a "metafísica de hierarquia" entre homens e mulheres dá espaço a uma "anatomia da incomensurabilidade", em que seria marcante não a diferença entre homens e mulheres, mas a necessidade de dimensionar com exatidão as "distinções corporais", visto que os novos papéis sociais, entre outras transformações políticas e econômicas, passam a requisitar a revisão da relação entre homens e mulheres e uma negociação intensa para a determinação de seus direitos e deveres.

Lacqueur critica a distinção entre sexo e gênero, porque considera sexo como "criado" (o que já incluiria uma certa reivindicação de gênero). Sexo seria um termo situacional, uma vez que está inserido no contexto de luta sobre gênero e poder: a definição sobrevive na tensão entre corpo/massa de carne e corpo cultural. Gênero, por outro lado, sustenta a divisão entre homens e mulheres a partir de um padrão heterossexual, hierarquizado e de dominância masculina e não seria a melhor forma para discutir nem a diferença entre os sexos, nem os modelos de corpos que caracterizam homens e mulheres. Apesar das objeções, o pesquisador emprega os dois termos em suas atribuições mais recorrentes: sexo aproxima-se de um fundamento biológico, enquanto gênero, de um diálogo mais intenso entre a biologia e a construção social.

O primeiro modelo de corpo, que sobrevive da antiguidade clássica até fins do século XVIII, é definido por Lacqueur como "corpo de sexo único". Fundamentado nas ideias de Galeno e Hipócrates, esse modelo define dois gêneros e um só sexo: masculino e feminino seriam diferenciações de grau para um corpo que se ordena frente a uma ordem cósmica e cultural e no qual evidências inscritas na carne têm menor importância. As mulheres seriam homens invertidos (o ventre é um pênis interno) e, portanto, menos perfeitas, numa escala de "qualidade" que encontra fundamento na economia de

equilíbrio dos fluidos. Sangue menstrual, leite e esperma têm relação com o calor corpóreo; daí que homens seriam mais quentes que mulheres, porque têm menos "excesso" de fluidos (lembrando que todo excesso deve ser eliminado, para equilíbrio dos humores).

Nesse modelo, a mulher é desconsiderada como categoria ontológica distinta do homem, que oferece a forma humana canônica, o padrão corporal. A hierarquia é de oposições: a mulher também é menos importante que o homem, porque (segundo Aristóteles) não é o elemento eficiente da concepção, mas o material, ou ainda (quando Aristóteles era refutado) porque seu sangue é mais fluido e, portanto, mais fraco e ineficaz na concepção.[21] Por outro lado, o modelo torna o corpo menos restrito do que o consideramos hoje, de forma que comportamentos sexuais podiam ser flexíveis, desde que não ameaçassem o *status* entre os parceiros (quem faz o que, de acordo com a passividade/atividade no coito, respeitando a devida hierarquia das posições sociais).

O "corpo de sexo único" sobrevive à passagem da Antiguidade para o século XVI. Evidências sobre o clitóris (recém-descoberto) e discordâncias sobre o sêmen feminino e a relação entre prazer e concepção, por exemplo, reforçam a ideia de que o modelo respondia a conceituações mais amplas e complexas (não restritas ao corpo), às quais nem o conhecimento permitido pelas dissecações (uma invenção dos anatomistas da época), nem as representações pretensamente naturalistas dos livros e manuais de anatomia, nem a tradição oral acumulada por mulheres e homens, nem testes empíricos, nem qualquer elemento da experiência poderiam se contrapor. A convenção determinava o "ver como", segundo Lacqueur.

Mesmo quando, já no Renascimento, discursos mais ou menos próximos de um conhecimento especializado (de parteiras, médicos e cirurgiões) competiam, o corpo era descrito via suas qualidades corpóreas e como metáfora de um sistema cultural. O corpo, portanto, era um "sinal" e não "causa" do gênero. O contexto (o mundo masculino e o interlocutor masculino) era

21 As teorias de Aristóteles e Hipócrates diferemno aspecto da reprodução e da importância dos fluidos reprodutivos.Para o estagirita, os fluidos são diferentesem hierarquia, porque o esperma é superior ao fluido da mulher em viscosidade (é mais espumoso) e cor (é mais branco). Galeno insistia na superioridade da semente masculina, enquanto que, para Hipócrates, a concepção mistura as substâncias germinais do homem e da mulher, sem tanta ênfase na hierarquia dos sexos (Lacqueur, 2001).

também fonte de contágio para as descrições. A mesma economia dos fluidos ditava os paradigmas de masculinidade e feminilidade: frieza e umidade associavam-se à mentira, mutação e instabilidade, qualidades das mulheres, enquanto calor e secura, à honra, bravura e tonicidade muscular, qualidades dos homens.

O século XVIII não apresenta os últimos suspiros do modelo de uma só carne, mas a "incorporação" do modelo da diferença sexual social, dos papéis sociais diversos determinando as interpretações sobre a diferença sexual biológica. As mudanças não são apenas políticas, mas também epistemológicas: ciência e religião, razão e credo afastam-se, estremecendo as relações de similitude entre microcosmo e macrocosmo. Ceticismo, empirismo, mecanicismo, baconismo, cartesianismo e a síntese newtoniana são as novas correntes de pensamento. Assim, a tradição metafórica anterior, dos órgãos do corpo como "paradigmas da hierarquia do cosmos", transita para um corpo-fundamento da ordem moral,[22] que baliza as disputas na esfera pública.

Na linha do tempo resumida por Lacqueur, a demarcação de uma linha clara entre os espaços dos homens e das mulheres vai dando lugar às posições feministas e ao antifeminismo. Mesmo as teorias em prol dos direitos das mulheres baseiam-se no discurso da diferença, da superioridade feminina em termos morais. Em qualquer uma das posições, o corpo fundamenta os discursos, com fronteiras políticas criando fronteiras sociais. A antropologia moral e outras teorias buscam explicar pelas diferenças corporais a diversidade de condição de homens e mulheres: na teoria do contrato social, o corpo é diferenciado em suas capacidades de raciocínio, interesse e desejo, enquanto na teoria liberal a hierarquia e superioridade masculina são postas como um "estado natural", ainda anterior às relações sociais.

Nesse contexto, surge o "modelo de duas carnes", de dois novos sexos distintos e opostos. A biologia é chamada a validar posições nas discussões políticas e na polarização da relação entre homens e mulheres, estabelecendo termos para assegurar uma possibilidade de poder das mulheres, nas esferas pública e privada e, ao mesmo tempo, perpetuar a ordem conjugal. Para Lacqueur (2001, p.281), entretanto, a linguagem da biologia "dá autoridade

---

22 Na teoria política, Hobbes argumenta que a autoridade não é transcendental, mas natural (o plano físico "natural" é valorizado). Lacqueur (2001) enfatiza, assim como fazem MacCormack (1980) e Bloch e Bloch (1980), que analisamos a seguir, como para Hobbes e Locke o contrato social é estabelecido pelos homens e as mulheres, mantidas como subordinadas.

retórica, mas não descreve uma realidade mais profunda em nervos e carne". Assim como as artes e a literatura, a ciência, com seus exemplos clínicos (pesquisas sobre a menstruação, ovulação espontânea, fertilidade e desejo sexual nas fêmeas humanas) e teorias (tais como o darwinismo,[23] a frenologia[24] e a própria psicanálise, já no século XIX), faz a "reapresentação" de um ideal social, num modelo de corporeidade "assombrado" pelas mudanças e inseguranças que a ordem econômica da nova "sociedade comercial burguesa" vem inaugurar.

Lorber (1994) engrossa as fileiras que defendem a não evidência das categorias de sexo e gênero. Para a socióloga americana, o aspecto de construção é notável em ambas as categorias, principalmente na maneira como se ignora as incongruências: a incongruência entre genes, genitália e estímulo hormonal, por exemplo, é desconsiderada para a categorização do sexo de uma criança, assim como incongruências entre sexualidade, identidade, aparência e comportamento escapam das definições mais usuais de gênero. Diferenças entre a ação humana e o comportamento animal provam que a categoria de gênero nos humanos não tem base puramente fisiológica: animais seguem comportamentos instintivos e apreendidos por imitação e ordenados por sexo e idade, enquanto humanos têm comportamentos apreendidos e reforçados simbolicamente e ordenados por graus de idade e gênero socialmente construídos.

Assim como diria Lacqueur, Lorber afirma que corpos físicos são sempre corpos sociais. Apesar de os corpos serem experienciados individualmente, categorias de gênero atravessam as vivências e as padronizam, juntamente com outros atributos fisiológicos (também "símbolos de posição social", tais como a cor da pele, a altura e a força física). Segundo a socióloga:

---

23 Na teoria da seleção natural, segundo Lacqueur (2001), o processo histórico da civilização leva ao aumento das diferenças "naturais" entre homens e mulheres. Para Pinker (2002), no entanto, a teoria de Darwin apenas explica a relação entre vida e os "nichos ecológicos", sem lidar com a explanação de como a moral e o intelecto evoluíram nas espécies. Segundo o autor, Spencer seria responsável pela leitura racista, classista e eurocentrista da teoria da evolução (Pinker, 2002).

24 A frenologia fundamenta-se na análise do formato da cabeça e de certos traços congênitos relacionados ao caráter humano.

> Diferenças físicas entre corpos masculinos e femininos certamente existem – um amontoado de pessoas nuas poderia nos informar, no mínimo, isso – mas as diferenças são socialmente insignificantes, até que práticas sociais as transformem em fatos sociais. (Lorber, 1994, p.52, tradução nossa)

Os dois sexos são assim descritos nas sociedades ocidentais, porque nelas existem duas classes de pessoas, e não o oposto. De acordo com Lorber, a ideologia formula e mantém as categorias: basta notar como um aspecto corporal pode ser, ao mesmo tempo, favorável e desfavorável. No caso do corpo feminino, o que costuma defini-lo nas relações sociais e de produção, a capacidade de procriação, é também o que torna as mulheres desvalorizadas, quando tensão pré-menstrual, variações de humor e menopausa são diretamente relacionados à improdutividade no trabalho.

Apesar de atuar sobre o indivíduo, gênero é, para Lorber, anterior à existência individual (nascimento, educação e trocas sociais), porque estruturas já são "de gênero", tanto as macroestruturas (classes sociais, organismos burocráticos, ideologia, imaginário, papéis sexuais etc.), quanto as microestruturas (vida cotidiana, família, orientação sexual, aparência etc.). Elas se reafirmam e reproduzem mutuamente; sofrem atualização diária, por meio da micropolítica da vida cotidiana e da macropolítica do poder de Estado, com uma tensão contínua entre individual e coletivo, exceção e regra. A necessidade da divisão do trabalho de produção de alimento e a reprodução social (e não física, procriativa) de novos membros é que estariam em jogo no estabelecimento dessa categoria.

Gênero seria, portanto, a manifestação de significados culturais, relações sociais e políticas de poder. Nas sociedades humanas, dessa forma, sexo difere de gênero. Sexo inclui as diferenças de procriação masculinas e femininas (principalmente, genitália e órgãos reprodutivos). Os marcadores biológicos de sexo, idade, cor da pele e outros atributos fisiológicos não são, no entanto, as fontes do gênero. Gênero poderia ser considerado uma instituição social sem origem genética ou fisiológica, que organiza a vida social de forma culturalmente padronizada, buscando alinhar-se aos sinais biológicos corporais.

Fazendo gênero: padronização e hierarquia

O processo de "fazer gênero" é iniciado no nascimento de cada indivíduo, com a adesão a uma categoria de sexo. A partir de então, o emprego de marcadores de gênero (nomes, roupas etc.) transforma a categoria de sexo em "*status* de gênero". O tempo é fator importante no processo: a ação das categorias de gênero sobre as práticas, sentimentos e desejos sexuais de um indivíduo determinam, por exemplo, a puberdade. A identidade, portanto, também é uma construção social de gênero, que perpassa muitas formas de organização da vida humana em sociedade, legitimadas por religião, justiça e todo o grupo de valores de uma sociedade.

Práticas cotidianas de gênero, como as citadas acima, reproduzem a visão da sociedade sobre como homens e mulheres devem agir, num processo aparentemente invisível de padronização. De acordo com Bourdieu (2007), a reprodução da sociedade seria, de fato, uma reprodução social de "corpos apropriados". Uma vez que os corpos são ontologicamente inacabados, é por meio da participação na vida social que indivíduos os moldam, aprendendo, desde a primeira infância, estilos de caminhada, vestimentas, fala etc. Essa "demarcação" dependerá da posição social (quantidade de capital e suas variações durante a vida, as quais podem ser medidas em termos da carência ou "necessidade", seja cultural, financeira ou social), da formação de hábitos pessoais (sistema cognitivo socialmente construído, que provê formas predispostas de relacionamento e categorização, sempre no sentido de tornar novas situações em padrões familiares) e do desenvolvimento de gostos (preferências incorporadas, como se fossem voluntárias, a partir daquilo que está disponível num dado contexto).

O sociólogo e filósofo francês considera que padrões ou valores morais não são estáticos, assim como as "estruturas dominantes" e o valor das categorias de capital, que variam com o tempo. Sendo assim, localização social, gostos e hábitos naturalizam, legitimam e perpetuam as diversas relações que classes e grupos sociais têm quanto a seus corpos, as quais se tornam "incorporadas" como marcas dessas classes, em formas corporais (o *body hexus* de Bourdieu, fruto da estabilidade constituída na combinação de hábitos, gostos e posição social) reconhecivelmente distintas. Ao mesmo tempo, essa formatação permite que os indivíduos "combinem" com determinadas atividades, traduzindo-se em disposições e talentos.

Na análise de Bourdieu, marcas de gênero atrelam-se fortemente às classes sociais.[25] Mulheres das classes trabalhadoras desenvolvem orientações para seus corpos marcadas pela necessidade de ganhar dinheiro e pelo trabalho doméstico, sacrificando suas necessidades para suprir as da família. Sua relação com o corpo é instrumental, mais ainda do que para os homens da mesma classe. Para as mulheres de classe superior, o corpo é um objeto de percepção para os outros e projeto de satisfação pessoal (via o culto à saúde e a prática de atividades físicas "incomuns" e originais, ou que favoreçam a relação social com seus pares). A desigualdade perpetua-se também no aspecto das divisões de gênero, porque algumas formas corporais são mais valorizadas que outras. Na escala social ocidental contemporânea, mulheres de classes trabalhadores estão na base da pirâmide e seu capital físico vale menos do que o dos homens da mesma classe. Também as oportunidades de converter capital físico em outras fontes (capital social ou cultural), no caso das mulheres, envolve riscos e tem valor econômico mais baixo do que para os homens.

Identidades constituem-se pelo uso e introjeção de marcadores: marcadores de gênero incorporados dão origem às categorias de masculino e ao feminino, definidas, na dimensão do indivíduo, pela ideia de semelhança, uma vez que o indivíduo é formatado dentro de padrões de masculinidade e feminilidade dados pela maioria do grupo e, em especial, pelos de maior poder. Para Lorber (1994, p.26, tradução nossa), no entanto, o elemento essencial desse "jogo de assemelhamentos", contudo, é um princípio de diferença, ou seja, separar, por meio de exemplos padronizados claros, os estatutos de masculino e feminino: "a instituição social de gênero insiste apenas que o que eles façam seja *percebido* como diferente".

Assim sendo, a preservação dessas fronteiras possibilita e até torna necessárias quebras, contudo, exceções podem ser individuais, mas não coletivas. Isto porque a produção e manutenção de um número limitado de *status* de gênero é importante para a instituição social de gênero, assim como sua

---

25 During (2005) lembra que a teoria de Bourdieu não contempla os subgrupos, com distinções variadas, que caracterizam a cultura contemporânea. Essa multiplicidade de "gostos" (o constituinte central do capital cultural) escaparia à padronização dos padrões culturais "superiores" de Bordieu e geraria diferenciações na valoração de uma atividade, até mesmo entre indivíduos de um mesmo subgrupo. Para During, os estudos da cultura partem desse ponto, para superar os limites da teoria de Bourdieu.

congruência. Categoria sexual, identidade de gênero, orientação sexual, capacidade de procriação e papéis familiares e no trabalho podem até não ser congruentes,[26] no entanto, a lógica na combinação desses fatores vai demarcar maiores ou menores oportunidades de conquistas individuais, segundo o valor atribuído a eles pela sociedade.

Como resultado, nas sociedades ocidentais, fontes de prestígio (poder econômico, talentos, eficiência etc.) são associadas à masculinidade: mulheres bem-sucedidas são consideradas "poderosas como homens", porque os homens, historicamente, são dominantes sobre as mulheres de mesma classe social e raça. Nesse caso, gênero pode ser compreendido como processo perpetuador das diferenças sociais que definem o masculino e o feminino numa cultura. Gênero torna-se parte da estrutura de estratificação social, classificando os indivíduos de forma hierarquizada e desigual, com a superioridade do padrão dominante em termos econômicos em relação aos menos favorecidos. Em nome da sua manutenção, opera a cultura e, entre outros textos culturais, o teatro.

Matrizes do dualismo masculino-feminino: paradigmas da oposição entre natureza e cultura

Quando homens e mulheres passaram a ser reconhecidos ou a se reconhecerem como diferentes? Seria possível imaginar e descrever um mundo sem diferenças de gênero? E sem a ideia de gênero?

Para Lacqueur (2001), é na transição do século XVII para o XVIII que ocorre a mudança de um modelo corporal de "uma só carne" para um "de duas carnes". No momento em que a negociação entre as novas identidades de homens e mulheres, seus deveres, direitos e papéis na família e no trabalho ocupa o centro da arena social, explicita-se o dimorfismo sexual. Contudo, mesmo no antigo modelo de uma só carne, nascido na Antiguidade e dominante por toda a Idade Média, o padrão para a corporeidade já determinava a descrição da biologia feminina a partir da masculina.

26 Butler (2003) dirá que essa limitação e congruência são mais do que "importantes". A discussão aparecerá adiante, na questão sobre "performance de gênero".

A história dos gêneros parece ser demarcada pela história da marginalização das mulheres (independentemente da ênfase oferecida ao problema da dominação), que resulta de um processo com origem histórica longínqua. Perrot (2007) insiste que, durante a maior parte da história do ocidente, nem o sentido coletivo do termo "mulheres" podia existir, quanto mais a consciência da importância feminina no cotidiano e nos grande movimentos que constituem o próprio processo histórico. Para a historiadora francesa, a razão da invisibilidade feminina reside não em sua desimportância, mas na carência de vestígios de sua participação no relato histórico oficial. Essa falta explica-se na longa ausência das mulheres no espaço público, em seu acesso tardio à escrita e na desvalorização de sua memória (o que reduziu o número de fontes diretas, substituídas por outras indiretas, estereotipadas e generalizantes).

A própria ausência da voz feminina, segundo Perrot (2007), relata-nos a dimensão sexuada da sociedade e da história e comprova o quanto uma tomada de consciência identitária fez-se necessária para a releitura dos fatos. Apesar de viverem juntos as rupturas do tempo, homens e mulheres, em virtude de sua situação na sociedade, experienciam os fatos diferentemente. Trazer as mulheres como sujeito e objeto do relato histórico significou uma revisão que demandou a ampliação da noção de acontecimento, de registro histórico e, em última instância, de história.

Com seus primeiros esboços nos séculos VIII e XIX, uma história das mulheres veio se desenvolvendo e afirmou-se a partir dos anos 1960, acompanhando as mudanças do movimento feminino em direção à emancipação das mulheres. Mesmo que não seja cronologicamente limitada aos movimentos feministas, a história da diferença atrela-se, portanto, a um "pensamento feminista".[27] Nessa perspectiva, a história da diferença entre os sexos

27 Perrot (2007) considera como "feministas" todos os movimentos e personagens que favoreceram a discussão da igualdade entre os sexos. Seriam pré-feministas, portanto, Christine de Pisan, que escreveu *La Cité des dammes*, em fins do século XV, Mary Astell, no século XVII, e as doutrinas e ações mais coletivas que, a partir do século XVIII, manifestam esse pensamento. No século XIX, 1848 marca a impossibilidade feminina de participar do sufrágio universal e, em 1885, surgem as manifestações públicas em Londres contra a prostituição. O termo "feminismo" só seria empregado com sentido positivo pelas sufragistas francesas em 1880. Segundo a historiadora, os registros dos movimentos feministas históricos aparecem principalmente a partir dos últimos trintaanos do século XX. Pinker (2002), que descreve o mesmo período a partir da perspectiva norte-americana, acrescentaria à cronologia a Convenção de Sêneca Falls, ocorrida nos Estados Unidos, em 1948.

seria demarcada pela tomada de consciência de gênero, que dependeu da reivindicação da igualdade dos sexos, cujo clamor se fez ouvir, principalmente, a partir dos últimos vinte anos do século XIX.

As raízes dessa situação, contudo, são mais profundas. MacCormack (1980, p.1-24) constata, assim como Lacqueur (2001), que a história da diferença entre os sexos e a importância do conceito de gênero têm estreita conexão com a matriz do pensamento contemporâneo no Iluminismo, momento fundamental da história das ideias no Ocidente. Na Europa do século XVIII, firmaram-se muitos dos conceitos e das relações analíticas que interessam às ciências humanas (inclusive, nos debates da antropologia)[28] e que são também centrais nas discussões de gênero e teatro.

Estudos de antropologia demonstram que a oposição entre homem e mulher seria uma transformação metafórica do contraste entre natureza e cultura: feminilidade estaria para a biologia e para a natureza, assim como masculinidade, para o domínio social e para a cultura. Desse modo, quando a mulher planta, a atividade é considerada natural, mas quando o homem executa a mesma atividade, inscreve-se na ordem da cultura. A associação entre mulher e natureza, portanto, seria um pressuposto ideológico, que dá valor moral à dominação masculinista sobre a mulher (um certo determinismo biológico busca explicar a mulher, enquanto o homem é definido mais por meio de seus atos sociais). Ambas as analogias, entre natureza e cultura e entre feminino e masculino, ainda que amplamente absorvidas, não deixam de ser um reducionismo característico do olhar eurocentrista, baseado num código dominante, no qual o homem é depositário do discurso político de igualdade, não extensivo às mulheres (cujos atributos, associados à lei natural, deveriam ser dominados pela ciência).

A antropóloga britânica salienta que tais analogias encontram fundamento nas ideias sobre sociedade e contrato social do século XVIII (da mulher como repositório das "leis naturais", mas necessitando do controle social, portanto, subordinada ao homem e instrumento de uma sociedade masculinista), estendem-se pelo século XIX, empurradas pelo uso que se tornou corrente do evolucionismo (que fornece explicações "naturais"

28 Um problema para a antropologia é reconhecer o funcionamento desses pares binários no discurso ocidental europeu e evidenciar sua presença dominante exógena na análise de outras culturas, que não obrigatoriamente veriam relevância nessas oposições.

biológicas para a diferença entre os gêneros) e vêm desembocar no século XX, envoltas pela aura de ambiguidade e complexidade que o modelo estruturalista de Lévi-Strauss permite constituir. As relações de propriedade[29] estão incluídas na formulação sobre a "naturalidade" da condição feminina e legitimam essa marginalização.

Bloch e Bloch (1980) preocupam-se em delinear o percurso histórico desse pensamento, a partir de Rousseau. O filósofo iluminista pertence à tradição (de influência francesa e britânica) que postula a transição entre natureza e sociedade a partir da formulação de contratos. No século XVII, Grotius, Pufendorf, Hobbes e Locke[30] haviam desenhado a teoria do contrato social para a fundação da sociedade, garantindo a resistência ao poder absoluto do soberano. Rousseau, já no século seguinte, define o contrato social como legitimador da soberania do povo e da democracia, ampliando seu entendimento.

Para Rousseau, o "progresso" da cultura, de fato, representava um falso conhecimento. No *Discourse of Inequality*, de 1755, o pensador descreve o homem social como escravizado e infeliz, em contraste com o homem no "estado de natureza". A reconciliação possível entre o papel social do homem e a natureza surge no *Social Contract*, de 1761. O acordo entre natureza e cultura aparece também em *Emile*, de 1762, obra em que a educação é caminho para a restauração da natureza, em sua pureza e independência. A natureza, fonte de purificação e rejuvenescimento, guia a sociedade do futuro, harmonizando a natureza essencial do homem e a natureza física do entorno.

As correntes de pensamento da época dividiam-se entre quão incontrolável seria a natureza e como "domar", por meio da sociedade, o elemento natural. A natureza era definida sempre em oposição a uma outra categoria, fosse ela a civilização, a sociedade (corruptora), as artes, as ciências, a norma ou a cultura. O termo, portanto, descrevia uma multiplicidade de coisas: um estado pré-social, cronologicamente anterior ao contrato social, os processos internos do corpo humano (instinto, emoções e reprodução), a ordem universal (que implica na coexistência harmoniosa entre natureza humana

29 Engels estende-se sobre a natureza dessas relações em sua análise do processo pelo qual a mulher torna-se "proletariado" para o homem, através da ascensão da propriedade privada e da privatização do trabalho feminino (Connel, 1987).

30 Locke e Hobbes preocupam-se com a duração do contrato, implicados no contexto histórico inglês posterior à Revolução Gloriosa (Bloch; Bloch, 1980).

e o mundo dos animais e plantas) e um tipo de vida menos corrupto, experimentado pelos habitantes de sociedades exóticas primitivas, reais ou não (tais como os membros da sociedade taitiana idealizada por Diderot, em que nenhuma norma ou outras formas de dominação seriam necessárias), e membros de classes sociais inferiores (tais como os servos, ainda segundo a descrição de Rousseau) (Bloch; Bloch, 1980).

Nesse contexto, mais do que o monarca, representante da vontade divina, a natureza é que se torna legitimadora da sociedade. Apesar do aparente "vanguardismo" dessa conceituação, os escritores do Iluminismo mostraram-se conservadores quando relacionaram a natureza ao *status* da mulher. Segundo Bloch e Bloch (1980, p.32, tradução nossa):

> Se esses escritores viam a si mesmos como reformadores da ordem social e política, em suas mentes isso não se estendia para a posição das mulheres, exceto à medida que eles previam uma sociedade melhor resultando do exercício adequado pelas mulheres de suas funções maternais e domésticas.

De acordo os autores, a relação entre natureza e mulher justifica-se a partir da noção de maternidade biológica e dos processos fisiológicos femininos. Nas esferas política e intelectual, esse princípio dá sedimento para a subordinação feminina e sua exclusão do domínio público: a espontaneidade e impulsividade femininas (sinais de fragilidade mental) deveriam ser controladas, da mesma forma que a natureza deveria ser conquistada e "governada".

Variantes da oposição natureza e cultura dizem respeito às dinâmicas históricas de um mesmo discurso ideológico. Jordanova (1980) enfatiza que a ideologia que opera na associação entre natureza, cultura e gênero não tem relação direta com condições materiais: as categorias, estereotipadas, não tinham comunicação com a complexidade da experiência de maior parte da população, antes, expressavam os interesses de uma elite de intelectuais e profissionais de classe média. O interesse desse grupo residia em estabelecer espaço para o debate em torno de temas sociais e validar seus pontos de vista, que postulavam a medicina e a ciência como instrumentos de análise e motores da transformação social. Segundo a autora:

> Foi precisamente por meio do estudo da natureza, conforme foi conduzido depois da "revolução científica" do século XVII, que os estereótipos dos sexos

> tornaram-se fortalecidos e reificados. [...] Foi na elaboração de estereótipos paradoxais sobre mulheres (e homens) que os mitos tornaram-se poderosos. (Jordanova, 1980, p.65, tradução nossa)

Nesse processo de estereotipização, as mulheres ocupavam posição singular, porque eram importantes para a manutenção da base moral da família, em direção à melhoria da vida social, embora não fossem chamadas a opinar no programa de reformas do século XVIII.

Strathern (1980) vai ainda mais longe, ao destacar a importância, para o pensamento ocidental, do que a antropóloga inglesa denomina como "mitos". Para ela, é como se na relação natureza-cultura se constituísse um outro tipo de "ilusão", que nos definiu como sociedade, da maneira como nos compreendemos até hoje. A "ilusão totêmica" (conceituada por Lévi-Strauss, em respeito às sociedades totêmicas, em que a natureza é fonte de símbolos que descrevem a própria sociedade) das sociedades ocidentais residiria no contraste hierárquico entre natureza e cultura.

Empregado com a finalidade de explicar as relações internas da sociedade, tal contraste baseia-se nas noções de transformação e de processo, tomando a sociedade como "produzida" a partir do ambiente natural, ou do indivíduo natural. A relação simbólica entre masculino e feminino também espelharia a visão ocidental sobre controle e adaptação (ou, em termos mais radicais, subjugo e contestação). Segundo Strathern (1980, p.182, tradução nossa): "O simbolismo masculino-feminino é capaz de sustentar a mesma oposição daquelas noções de 'controle' e (inversamente) 'adaptação', a qual estabelece uma relação sujeito-objeto entre cultura e natureza".

Para a autora, homem-mulher (e masculino-feminino) representam duas partes da espécie humana, operando nessa "construção" as mesmas características que atribuímos à dicotomia entre natureza e cultura, ou seja: a) são opostos um ao outro; b) sobrevivem num grau de tensionamento; c) existem num *continuum* gradativo (pode-se ser mais, ou menos "mulher"); d) são processuais (pode-se transitar do feminino para o masculino e vice-versa; assim como da ignorância para a socialização); e) são hierárquicos, nos aspectos lógico (em que a categoria superior inclui a inferior) e ideológico (em que a categoria superior deve controlar ou dominar a inferior); f) constituem uma matriz de contrastes, um conceito relativo, cuja significação deve ser derivada de sua colocação dentro de uma "metafísica" específica.

Se consideramos o conjunto de metáforas que constituem a epistemologia da cultura ocidental, seriam parte da nossa herança os seguintes contrastes:

Selvagem	Cultivado
Indivíduo	Sociedade
Natureza	Cultura
Mulher	Homem

Gênero, de acordo com essa explanação, seria o operador que faz a dicotomia natureza-cultura funcionar no nível das relações sociais. Ele torna-se também a metáfora que possibilita a transição do contraste selvagem-cultivado para o contraste indivíduo-sociedade (estabelecendo uma correspondência vertical entre os termos das colunas).

Olhando gênero como um operador simbólico, percebe-se como uma das "diferenças irredutíveis" da natureza, a diferença sexual, é empregada para construir a própria separação entre natureza e cultura que o pensamento ocidental habituou-se a tratar como "dada". Strathern demonstra o quão articulado é esse engenho: a relação artificiosa entre natureza e cultura (implicada na noção mesma de cultura) precisa legitimar-se, baseando-se, então na natureza. Localizar a diferença entre homens e mulheres na natureza, numa ordem biológica, cumpre a tarefa de assegurar a noção de irredutibilidade, mesmo com as variações culturais existentes. Por outro lado, a noção de irredutibilidade fundamenta também a visão sobre nossa "natureza humana", de seres culturais, diferenciados das outras espécies (portanto, fora da natureza), mesmo com as variações biológicas existentes. O problema, para a autora, redunda na ambiguidade com que definimos "indivíduo", ora limitado pela natureza, ora fonte da mesma, ora moldado culturalmente, ora agente livre, criador da cultura. Tal impasse é nutrido, ainda, pela nossa dificuldade em definir o "mundo material", ou como energia (ativo), ou fonte (passivo).[31]

31 Na digressão de Strathern, o que causaria essa suspensão conceitual seria o enfoque na questão da produtividade, da relação homem-mulher sendo vista em termos da mesma combinação entre posição social e recursos econômicos que fundamenta, por exemplo, a noção de classe. Semelhante questão é formulada por Connnel (1987), que lembra o quanto as categorias presentes nas relações sociais são lidas através da discussão sobre "relações de produção".

Exemplos do emprego defectivo das categorias de contraste estão em modelos variados: no modelo essencialmente ecológico (que considera cultura/ativa como aquilo que modifica a natureza/passiva), no modelo que associa natureza ao ambiente e natureza humana às capacidades e necessidade universais (fazendo, a partir daí, a oposição entre indivíduo/biologia e sociedade/cultura) e no modelo em que natureza é "natureza humana", encapsulando problemas sobre identidade, consciência e o dualismo mente-corpo. Para a autora, esse último modelo costuma ser empregado no debate sobre as relações entre os sexos, quando este é traduzido à maneira de uma história de confrontos e disputas de poder.

Cumpre destacar que essa disposição problemática não é exclusiva das correntes "tradicionalistas", aparecendo também em diversas formulações feministas e, de maneira implícita, em algumas defesas por um "teatro feminino". O mesmo "imaginário de controle" pode inspirar tanto o discurso feminista, quanto a artilharia antifeminista, e encontrar acolhida nas teorias afeitas ao construcionismo social, assim como nas partidárias das teses sobre a natureza humana. Segundo Strathern (1980, p.178-9, tradução nossa):

> É como um prisma, que projeta diferentes padrões quando girado – através dele, às vezes, ou natureza ou cultura podem ser vistas como o elemento encapsulado ou encapsulador. Para chegarmos a uma compreensão analítica desses termos, é preciso que o prisma seja mantido momentaneamente rígido. Pois, dependendo de nossos pontos de vista filosóficos, podemos empregar várias partes dessa matriz para embasar certas avaliações – e fazê-lo ao reduzir combinações intrincadas a uma série de oposições.

Considerando o "vício" da dicotomia, haveria, por fim, um modo de superar conscientemente esse "desvio" da epistemologia ocidental, orquestrado como um jogo problemático de espelhamentos e julgamentos? Seguindo as orientações da antropóloga, a fim de não paralisarmos o prisma em nosso interesse, nem projetarmos nossas acepções pessoais em todo e qualquer objeto (reproduzindo as ambiguidades semânticas e a ideologia da nossa própria sociedade), deve-se revelar a matriz do próprio pensamento.

Divisões e hierarquias de gênero estariam, portanto, presentes de maneira constitutiva no pensamento ocidental. O interesse dessa conclusão para os estudos sobre a mulher reside no alerta para a inconsciência de nossa

cultura em torno da oposição construída entre cultura e natureza. Da mesma forma, qualquer análise precisaria adquirir a "autoconsciência" da oposição forçosa entre homem-mulher (a categoria "mulher" posicionada em antítese à categoria "homem"), bem como da associação ideológica entre natureza e feminino, cultura e masculino.

As implicações desse processo de "estruturação de gênero" estendem-se da formulação do projeto de pensamento ocidental, passando pelo reconhecimento dos indivíduos dentro de um sociedade, até a maneira como cada indivíduo recria o "imaginário de controle" em suas relações interpessoais e em sua autorrepresentação e expressão. A atuação da construção de gênero sobre como os indivíduos incorporam a diferença sexual em suas identidades, determinando certa lógica do "discurso de identidades", são outros pontos importantes para a presente discussão da criação das mulheres no teatro.

Gênero feminino e identidades de gênero

Embora seja necessário reconhecer a força da estruturação de gênero, também não se deve ignorar a parcela disruptiva da experiência e da ação humanas. A cultura seria um campo de "transações, mutações, práticas, tecnologias e instituições" (During, 2005, p.6), dentro do qual coisas e eventos são produzidos para serem experienciados e receberem sentido e valor. Assim, objetos culturais são sempre experiências (modos de vida), textos e instrumentos de divisão social, produzidos e desenvolvidos por um campo de força social que se constitui por fluxos mutantes de poder, hierarquias de *status* e oportunidades de prazer e identificação.

Nos estudos da cultura, Hoggart, Williams e, posteriormente, Hall e outros teóricos, buscaram equivaler práticas culturais e sociais, aproximando o conceito de alta cultura (enquanto arte, literatura etc.) da cultura no sentido ordinário,[32] e colocando os campos político, econômico e cultural

32 Os estudos da cultura exploram a intersecção entre cultura e sociedade, observando transformações nos conceitos de cultura, sociedade, política e arte, assim como novos cruzamentos práticos entre esses campos. Alguns estudiosos, entretanto, questionam a forma como se discute a diversidade e a "flutuação das identidades" nos estudos da cultura. Para eles, não está compreendida nessas abordagens a perspectiva marxista, o que descontextualiza o discurso da cultura (e as questões de gênero) das relações de poder, da capacidade de fazer história do

num mesmo patamar de relações,[33] no qual pudessem interagir, de modos diversos e não hierárquicos. A partir desse ponto de vista, formulou-se a ideia da multiplicidade e plasticidade das identidades individuais, o que daria espaço para a ação política e cultural.

Nesse quadro, aflora a importância das "políticas de representação", nos aspectos da maneira como grupos sociais são representados (e do avanço político possibilitado pela crítica às estigmatizações) e de como a política "representativa" elege certos grupos e interesses, excluindo, empobrecendo e reduzindo a ação política de outros.

Um dos campos de pesquisa dos estudos da cultura, fruto dessas colocações, foi denominado "políticas de identidade". O campo floresce nos anos 70 do século XX, preocupado com algumas identidades em particular – dos menos "favorecidos", prioritariamente. Sua origem é atrelada, segundo During (2005), aos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, em contraposição à hegemonia histórica dos homens brancos heterossexuais de classe dominante sobre os demais grupos identitários. Os grupos excluídos tinham por objetivo, através de suas reinvindicações, o acesso às posições de poder, o direito à liberdade e a tratamentos justos. Componentes de reconhecimento (visibilidade) e de autovalorização (crítica aos estereótipos negativos atribuídos pelo grupo dominante) também norteavam a causa.

Historicamente, colaboraram na amplificação dessas vozes "dissonantes" nas décadas finais do século XX a ação dos grupos subalternos (na terminologia de Williams), principalmente os afro-americanos e as mulheres, e, a seu lado, condições político-sociais[34] determinadas, que permitiram a

---

capital e da luta de classes. Mas, de acordo com Cevasco (2003), a preocupação em formular pesquisas que estabeleçam diálogos entre externo e interno tem se tornado cada vez mais constante na área.

33 O "materialismo cultural", estruturado por Willliams em *Culture and Society*, de 1958, e *The Long Revolution*, recebe influências do conceito de hegemonia, de Gramsci, o qual busca explicar o porquê do conflito de classes não ser endêmico. Gramsci encontra na comunhão entre as classes baixa e alta, de grupos de práticas e crenças culturais, a razão para a desigualdade social e a exploração não resultarem no confronto. A hipótese contraria a teoria estruturalista, baseada em Althusser, para quem a cultura não era categoria apartada da sociedade, sendo "instituições" relativamente autônomas, responsáveis pela produção de políticas de sentido, com o fim de perpetuar as relações capitalistas de produção. No culturalismo de Williams, cultura e ideologia (superestrutura, segundo a teoria marxista) e economia são materiais e pertencem, igualmente, a um todo social mais amplo (During, 2005).

34 During (2005) enumera a diminuição da autoridade dos blocos "colonizadores", as transformações da Segunda Guerra Mundial (participação de afro-americanos na frente de batalha, a

formação e expressão dessas comunidades. A mídia e a indústria cultural participaram na segmentação de identidades, com as políticas de delimitação do mercado consumidor. No caso da discussão da identidade das mulheres, uma série de progressos tecnológicos e econômicos (da invenção da pílula anticoncepcional ao ingresso no mercado de trabalho) veio alterar as relações de poder no cotidiano das sociedades pós-industriais, permitindo sua organização e a politização de seu discurso.

A definição de identidade (fundamental para a autonomia dos sujeitos, para a constituição de grupos e para a coalizão entre grupos diversos)dada pelos estudos da cultura é complexa: identidade seria um traço que diferencia e descreve um indivíduo, colocando-o num grupo que partilha daquele mesmo diferencial. Esse traço escolhido não descreve o indivíduo em sua totalidade, mas prioriza alguma(s) qualidade(s), em detrimento de outra(s), numa seleção determinada exteriormente ao indivíduo, pela sociedade. A tríade indivíduo/sociedade/identidade não pode ser dissociada: um indivíduo possui identidade quando é socialmente situado. Daí, de acordo com During, considerar-se que identidade corresponde à perda da individualidade, à redução das particularidades.

O fato de esses traços serem parciais faz com que um indivíduo tenha mais de uma identidade (gênero seria apenas uma delas, ao lado de profissão, cor da pele etc.), com pesos sociais diversos (que variam, também, no tempo e no espaço), porque identidades carregam as marcas das relações de poder numa sociedade. Esse é o caso, especialmente, quando a identidade é uma forma de descrição de um grupo, atribuída por outro – seu valor depende de quem classifica quem.[35]

A junção entre uma identidade e um indivíduo é selada pelos processos de identificação e internalização, quer seja de uma imagem positiva ou negativa. Nem sempre os processos são consentidos, porém, reconhecer uma identidade oferece ao indivíduo uma moldura de existência e, às vezes,

---

revelação do Holocausto e o horror ao racismo), a descolonização dos anos 1950, entre outros eventos.

35 O problema, analisado em termos da relação de submissão do social às regras do capital, numa crítica à lógica unívoca das sociedades globalizadas, é formulado em obras influenciais de Negri e Hardt. Ver a discussão em Negri e Hardt, 2000 e idem, 2004. A crítica às identidades na relação entre colonizador e colonizado aparece em Edward Said, Gayatri Spivak e Valentin Mudimbe, entre outros autores reunidos em torno do pensamento pós-colonialista. Mais sobre o assunto em:Said, 1990;Spivak, 1988; e Mudimbe, 1988.

prêmios e prazeres. Sendo assim, essa junção, ao mesmo tempo, inibe e abre possibilidades. No entanto, estruturas sociais e ideologias não agem sobre sujeitos passivos: uma identidade pode ser também escolhida, a partir de níveis diversos de identificação.

Nessa abordagem dos estudos da cultura, portanto, identidades não são rigidamente fixadas. A ideologia é vista de modo menos "unitário", definida pela composição de fragmentos de discursos, imagens e posições do sujeito.[36] Segundo During (2005, p.32, tradução nossa):

> [...] nós não possuímos identidades, mas processos de identificação e, uma vez mais, somos compelidos a esses processos, porque estruturas sociais não correspondem a todas as necessidades da subjetividade – necessidades que não podem jamais ser totalmente correspondidas, visto que a subjetividade é constituída pelo rastro da violência por meio da qual indivíduos são separados de suas mães e motivados pelo *desejo*.

Desse modo, indivíduos, não herdam posições do sujeito já estabelecidas, mas são colocados em relação a elas, dirigidos por um impulso da subjetividade, podendo ou não assumir as identidades oferecidas por uma dada formação social. Essa mudança de perspectiva atribui maior complexidade para a relação entre subjetividade, poder político e estruturas sociais e enfatiza os processos de *performance*, por meio dos quais as identidades são formadas.

A abordagem das políticas de identidade assume, então, duas frentes. A primeira, volta-se para a questão das identidades marginais ou "subalternas", e a segunda, para a crítica destas, via uma cultura de pós-identidade (que surge, especialmente, nos anos 80 e 90 do século passado). Dois conceitos fundamentam esse novo olhar: "unidades na diversidade", de Stuart Hall, e "hibridismo", termos que merecem aqui uma breve explanação.

---

36 Esse é o ponto, acrescenta During (2005), no qual se concentra a revisão dos pós-marxistas no pensamento de Althusser, defendendo formulações mais fluidas e unívocas de identidade e de ideologia. Para os marxistas, a identidade individual é também uma função da ideologia: a identidade social nasce da identificação com os modelos presentes e divulgados pelos veículos de comunicação e pelas formas de arte. Essas imagens interpelam o indivíduo e, através da sedução, o convidam a aceitar determinada versão de "quem somos". Já a visão dos pós-marxistas questiona a redução do indivíduo à ideologia.

Hall (apud During, 2005) atribui uma continuidade infinda ao processo de identidade (que jamais constituirá a totalidade de um indivíduo) e destaca nele a necessidade de "enação" (identidades estão em relação à situação em que são "performadas"). Para ele, a heterogeneidade de alguns conceitos de identidade (que não se remetem a uma cultura compartilhada única, como ser mulher) impede a constituição de uma cultura monolítica, a nortear os objetivos do coletivo com voz totalizante. Nesses grupos, a "diferença na unidade" torna-se fonte de poder, porque diferenças e semelhanças revelam-se da mesma importância. Constitui-se ali uma política de processos particular, com alianças e trocas entre diversidades, forjando um coletivo caracterizado por essa base de negociações.

Para a teoria do hibridismo, identidade não é um marcador, mas uma prática, cujos sentido e efeito dependem do contexto e de suas transformações. De acordo com Bhabha (apud During, 2005),[37] olhando a relação entre colonizador-colonizado, identidades subalternas são descritas e articuladas não a partir de termos próprios, mas da facção a que se submetem, imitando ou deslocando conceitos e discursos do "dominante". Para Bhabha, o híbrido subalterno que se forma dessa "adoção" do caráter alheio, por outro lado, subverte o opressor, questionando o discurso hegemônico do outro, ainda que sem realizar um confronto direto.

A teoria de Hall organiza uma ideia de subjetividade mais universalizante (que abarca perspectivas para além do escopo da referência europeia) e relativa à flutuação de identidades, de tal forma a influenciar, inclusive, os princípios dos movimentos coletivos e seus objetivos, já que valoriza a diversidade de posições internas. O híbrido também remonta ao conceito de Hall sobre os processos de reinvenção de um coletivo na negociação de diferenças. Na perspectiva do hibridismo, as identidades subalternas encontram uma posição ativa, mesmo dentro da relação desigual, imposta pela identidade dominante. Se o confronto direto é mitigado, surgem caminhos alternativos (a ironia, a ambivalência e o arremedo), não menos intrigantes e eficazes para a formulação da voz das minorias, inclusive, das mulheres.

37 Mais sobre o pensamento do teórico de origem indiana, ver Bhabha (2004).

Papéis sexuais, políticas de identidade, gênero e feminismos

A partir da década de 50 do século XX, a expansão da produção feminina é substancial, assim como dos estudos que discutem a ação da mulher. Já na década seguinte, é impossível negar a importância desse processo de reconhecimento, que busca seu espaço também na reflexão teórica. O movimento das mulheres teve papel fundamental nesse processo, porque trouxe em seu esteio a descoberta de novos objetos de pesquisa e outras formas de leitura do mundo. Em seu bojo, constituem-se uma metodologia e um campo de estudos, os estudos feministas, que recolocam a posição da crítica, argumentando contra o discurso e a norma de "gosto" dominantes, baseados na subjetividade masculina e na experiência masculina de estar no mundo.

Shilling (1997) lembra a conexão entre os estudos feministas e o movimento feminista dos anos 1960,[38] quando o trabalho feminista integra às discussões políticas temas tais como fertilidade e direito ao aborto, os quais compõem um objetivo maior, sobre a possibilidade de controle da mulher de sua corporeidade. Enquanto a ação política inclui o corpo como veículo de protesto, no campo acadêmico, a corporeidade é empregada na conceituação de patriarcado[39] (o corpo biológico visto como fundamento do sistema de dominação masculino) e, numa dimensão mais ampla, no questionamento das bases ontológicas da diferença sexual e do sentido dos termos "mulher", "homem", "feminino" e "masculino". Segundo Perrot (2007, p.162): "[...] Esse pensamento se interroga sobre o *gênero* e suas relações com o sexo: qual dos dois vem primeiro? Qual dos dois define o outro?".

---

38 O movimento costuma ser pensado em "ondas". A primeira onda marca o surgimento de um discurso feminista, em torno da liderança de Mary Wollstonecraft, no final do século XVIII, com questionamentos acerca de justiça e igualdade entre os sexos. A segunda, sessenta anos após; quando se considera a existência de um movimento propriamente dito, que prioriza a questão dos direitos civis da mulher (direito ao divórcio e ao voto feminino e o acesso à educação e ao trabalho). A terceira inclui a crítica aos papéis sexuais e a liberação da sexualidade feminina (During, 2005). Outros comentadores relacionam a terceira onda à discussão sobre as identidades unitárias, a partir dos anos 1990.

39 O termo designa a estrutura simbólica através da qual as identidades de homens e mulheres são definidas e na qual as normas são organizadas, segundo o interesse da dominação masculina.

Na perspectiva dos estudos feministas, o interesse nas questões de gênero encontra campo fértil na investigação dos papéis sexuais (da diferença entre a posição de homens e mulheres na sociedade), das políticas de identidade (como o gênero feminino é construído e "performado") e da corporeidade feminina (as políticas de dominação e subordinação do corpo feminino na sociedade ocidental).

Os *women's studies* se estabelecem na esteira dos estudos feministas, no campo das ciências sociais (sociologia, história e antropologia), inicialmente nos países de língua inglesa (América do Norte e Grã-Bretanha), expandindo-se para os demais países da Europa. Canadá, América Latina, África, Austrália e países do Oriente encampam as novas metodologias e conteúdos posteriormente (ibidem, p.162). *Women's studies* afirmam-se na academia como uma área de pesquisa que prioriza a discussão sobre o protagonismo feminino em diversas modalidades do conhecimento (economia, direito, ciências políticas, literatura, artes, tecnologia etc.), muitas vezes, com abordagens interdisciplinares. O conceito de gênero, em conexão com outras categorias sociais (sexualidade, classe, raça, nacionalidade etc.), ilumina as discussões.

A área deriva para *gender studies* a partir dos anos 1990, mutação que Perrot (2007, p.162) considera uma das consequências da evolução nos pontos de vista do campo de estudos sobre as mulheres, ao lado do abandono da ênfase nos papéis femininos na vida privada (a fim de enfocá-los no espaço público, por exemplo, no ambiente de trabalho) e do destaque para a ação feminina consciente, no lugar de sua vitimização passiva. A mudança inclui a priorização do termo gênero, ao invés de "mulheres" (o que procura integrar o masculino), e propõe a retomada da distinção entre sexo e gênero, com vistas à investigação dos processos de identidade. Entre outros temas, aparecem a ênfase na ação coercitiva da ideologia patriarcal, a crítica aos "modelos" de identificação (a chamada "literatura feminina", entre outras formas de entretenimento para mulheres) e as análises sobre especificidades do desejo e da expressão femininas (a docilidade, por exemplo) (During, 2005).

Segundo a crítica feminista, maturada em meio a esses campos teóricos, gênero é categoria central para a análise social e cultural. Uma vez que não representam uma única voz capaz de definir a heterogeneidade das mulheres (o que seria, de fato, uma empresa impossível e desnecessária), cada uma das várias correntes feministas apresenta diferenças de abordagem e ação, refletidas nos variados sentidos atribuídos para gênero e sexo.

Fougeyrollas-Schwebel (2009) identifica três tendências no movimento feminista: a radical, a socialista e a liberal são vertentes que implicam em diferentes estratégias de ação, a partir de definições variadas para a opressão das mulheres. Embora reconheça outras distinções, para a autora, a oposição principal se dá entre feministas liberais e feministas socialistas e radicais. Já Lorber (1994) e Grosz (1989) descrevem pelo menos cinco correntes atuantes no contexto internacional. Talvez o entendimento dessas tendências auxilie a avaliação de como as tendências concorrem, coexistem, aproximam-se e se distanciam. Observe-se que os termos abaixo são uma tentativa de resumo, eliminando variações intrínsecas às diversas vertentes.

No feminismo libertário (ou "de igualdade", ou liberal),[40] o sistema sexo-gênero é uma construção social. Teorizado por Suzane Kessler, Wendy MacKenna e Cynthia Fuchs Epistein, para citar alguns nomes, surge a partir dos movimentos sociais pela igualdade, nos Estados Unidos, e em torno da National Organisation for Women. A ênfase na perspectiva individualista, ou seja, na valorização positiva das mulheres, faz dele um feminismo reformista. Seus focos de luta estão no questionamento das relações de opressão na família e no mercado de trabalho (sendo menos centrais o questionamento do gênero nas instituições sociais e na formação de identidades).

O feminismo radical, ou "de gênero", exemplificado pelo pensamento de Catharine MacKinnon (advogada norte-americana) e Andrea Dworkin, identifica o braço de opressão da sociedade masculinista no controle da sexualidade feminina e da reprodução. Abraça a causa do "pessoal é político", no bojo de ação dos grupos de "despertar de consciência" do anos 1960-70. Os seus focos do combate são as mídias de comunicação de massa, as agências de controle (tais como a justiça e o direito) e as instituições (a família, a religião etc.). Dele, deriva o feminismo cultural.

Já segundo o feminismo marxista (cujas figuras seminais são Heidi Hartmann e Michele Barrett), a opressão feminina localiza-se na sociedade. Seu foco recai sobre as instituições de opressão – a economia capitalista e o patriarcado[41] (ideologia dominante, tanto no universo da família, quanto no mercado de trabalho).

---

40 Liberal pode ser associado ao anarquismo, mas também aparece como sinônimo de feminismo libertário.

41 O conceito de patriarcado é central para o feminismo radical (é estrutura e processo de dominação misógina), para o feminismo marxista (é a forma de dominação dos esposos e patrões)

Para o feminismo cultural (teorizado por Donna Haraway, Jane Flax e Marjorie Graber, entre outras autoras), as categorias de gênero e sexualidade são vistas de modo mais fluido, criticando a binariedade presente em gênero e sexo e o alinhamento entre corpo socialmente construído, desejo, sexualidade, *self* e representação simbólica. A vertente feminista francesa fundamenta-se na descrição do conceito de gênero em relação assexualidade e linguagem; sendo influ*ência*s nos estudos feministas nos campos da psicanálise e da antropologia. Entre outras, destacam-se os nomes de Nancy Chodorow, Luce Irigaray, Michele Le Doeuff, Julia Kristeva, Juliet Mitchell e Gayle Rubin. Na tradição de Freud, Lacan e Lévi-Strauss, as feministas em atuação na psicanálise argumentam que gênero é uma "ideia de diferença", surgida das relações familiares, que se inscreve no corpo e inconsciente e manifesta-se na sexualidade, nas fantasias e no tabu do incesto. Em consequência, o feminismo cultural critica a formulação do feminino como única posição social subordinada.

Também a perspectiva do feminismo racial étnico (por exemplo, na visão de Patrícia Hill Collins) destaca a implicação para os estudos sobre o gênero feminino das categorias de raça e classe social, em paralelo à de sexo. Em direção semelhante, Alice Walker (Lorber, 1994), que exemplifica a tendência do feminismo étnico afro-americano, objeta que a rejeição do masculino também não é necessária, desde que se reconheça o poder e o orgulho femininos, independentemente ainda da opção sexual (seja ela heterossexual, homossexual ou bissexual). A perspectiva étnica deriva para os *men's studies* (via a pesquisa de R.W. Connell, entre outros), com as ideias de múltiplas masculinidades e da opressão da masculinidade hegemônica (heterossexuais brancos e de classe alta) sobre os homens não hegemônicos, assim como sobre as mulheres. A posição de Walker questiona até o termo "feminismo", reclamando sua substituição pela visão "womanista", sugestão que decorre da ênfase dessa tendência na crítica ao imaginário e à linguagem simbólica dominantes, tendo em vista sua reinvenção a partir da produção feminina na vida cotidiana.

Pode-se acrescentar à lista acima o feminismo socialista, o feminismo lésbico, o transfeminismo, o ecofeminismo e o pós-feminismo. De origem

---

e para a perspectiva da psicanálise alinhada ao feminismo (é a regra simbólica do pai atuando sobre a sexualidade e o inconsciente) (Lorber, 1994).

inglesa, o feminismo socialista, diversamente do feminismo marxista, propõe incluir nas relações de produção as atividades que suprem alimentos e objetos – por exemplo, as atividades domésticas e da reprodução, que "fornece" vidas humanas para o mercado de trabalho. Segundo Fougeyrollas-Schwbel (2009), na França, o feminismo socialista, que persegue uma "transformação global", diferencia-se do feminismo radical, também alinhando-se à perspectiva da luta de classes mais afeita ao feminismo marxista.

O feminismo lésbico parte da crítica à heteronormatividade, sendo influenciado pelo pensamento *queer* (teorizado por Judith Butler, Lauretis e Eve Sedgwick, entre outros), mas por vezes opondo-se a ele (separando-se, desse modo, da perspectiva do movimento *gay* masculino). O pressuposto heterossexual, que sustenta o binarismo masculino-feminino, deve ser combatido. Assim, o campo da sexualidade é trazido a tona, não apenas em cruzamento com a perspectiva de gênero, mas como lugar da luta política.

De origem norte-americana, o transfeminismo é um feminismo interseccional[42] voltado para a causa trans. Propõe dar visibilidade e organizar as demandas das pessoas trans, de maneira autônoma em relação ao feminismo gay-lésbico. São expoentes da teoria transfeminista Emi Koyama (Manifesto Transfeminista), Julia Serano e Paul Beatriz Preciado.

O ecofeminismo busca uma síntese entre o feminismo, o pacifismo e o ambientalismo. Fundamenta-se numa "relação diferenciada" das mulheres com a natureza e posiciona o "cuidado" como sua maior tarefa. Françoise d'Eaubounne forja o termo, bastante criticado por correntes menos "essencialistas".

Para Macedo (2006), o termo pós-feminismo é adotado por pelo menos três discursos. O primeiro, afeito ao pensamento do pós-modernismo, com origem nas "filósofas da diferença" Julia Kristeva, Hélène Cixous (entre outras), visa desconstruir a categoria de gênero, tal qual o feminismo cultural (podendo ser considerado sinônimo deste). O estudo da subjetividade (tida como instável e múltipla), influenciado pelas teorias psicanalíticas, é objetivo dessa abordagem. O segundo, mereceria o nome de contrafeminismo, visto que defende a superação do feminismo, assim como a eliminação de suas plataformas – uma vez que suas conquistas já estariam sendo

---

42 O feminismo interseccional proclama a não primazia de uma opressão sobre outra, nascendo do feminismo negro.

desfrutadas pela maioria das mulheres. O terceiro, cujo interesse reside nos *media* e na representação, tem entre seus expoentes Griselda Pollock, Germaine Greer, Susan Bordo, Teresa de Lauretis, Elisabeth Grosz, Judith Butler, Donna Harraway e Marie-Hélene/Sam Boucier.

Gênero, pode-se dizer, torna-se em algumas abordagens do feminismo um termo relacional, que estabelece uma ponte entre as políticas de representação e os marcadores de identidade. O emprego do conceito nessa acepção implica a formulação de novas metáforas culturais, o que aparece em diversas correntes feministas. Na metáfora cultural lésbica, por exemplo, a independência feminina consagra-se pela identificação das mulheres com outras mulheres: o amor entre mulheres torna-se identidade, cultura e comunidade.

Movimentos políticos e sociais, como são os feminismos, reúnem alianças de grupos heterogêneos, mesmo tendo em vista objetivos específicos. Forçar uma coerência interna ao coletivo em nome da afirmação de uma identidade é uma contradição de princípios. Nas palavras de Badinter (2005, p.71): "Toda militância esbarra numa dificuldade: levar em conta a diversidade da realidade".

A trajetória do movimento das mulheres parece exemplificar bem o impasse entre a necessidade incluir as individualidades e estabelecer uma certa unidade de luta, ainda que buscando um caráter menos definitivo para a identidade feminina. Observando a crescente impopularidade do movimento das mulheres nas duas últimas décadas do século XX, apesar das conquistas desde os anos 1960-70, During (2005) vê causas na dificuldade de apresentar respostas a esse novo quadro da contemporaneidade. A redundância de argumentos e ações; a perda de espaço para outras políticas de identidade, tais como o movimento *queer* e o multiculturalismo; o impacto negativo das mídias de comunicação de massa e a exposição das mulheres em novas frentes (sem que o movimento tenha se transformado) tornaram o movimento feminista menos eficiente. A maior das razões, contudo, seria decorrente dos debates internos;[43] disputa que, no campo teórico, está sintetizada pelas diferentes atribuições do conceito de gênero.

---

43 Strathern (1990) questiona se as divisões internas do movimento das mulheres almejariam, de fato, dar espaço a uma multiplicidade de vozes. Para a autora, as próprias feministas autoestilizam essas diferenças, porque dependem de um diálogo autorreferente, sem que a

Em defesa dos movimentos das mulheres, pode-se objetar que os desvios vêm sendo corrigidos no próprio percurso histórico, a ponto dessa reinvenção tornar-se uma das características do feminismo. Saporiti (1985) sugere analisar essas transformações postulando o feminismo como representação do signo mulher e o processo histórico dos discursos feministas como uma rede sígnica,[44] composta de vozes diversas e, muitas vezes, conflitantes.

Na análise de Saporiti, os processos históricos podem ser considerados processos semióticos, de assimilação sígnica, que se movem num contínuo de *crença-dúvida-assimilação-nova crença*. Essa rede poderia ser considerada um signo em crise, porque se caracteriza a partir de um aspecto autorreflexivo (que busca definir sua própria identidade) e traz em si o impulso de significar (trazer informação) sem, no entanto, ter estabelecido plenamente sua qualidade de signo. Em termos peirceanos, crises atingem o repertório de um signo em virtude de eventos exteriores, rupturas que fazem com que ele não se entenda mais como "signo de algo".

Entretanto, a "crise", não pode ser compreendida como "indesejável". Pelo contrário: como o conceito de signo é composto de três partes (nos níveis lógicos de *representamen*, objeto e interpretante) e é dinâmico, ele presentifica-se constantemente, gerando interpretantes, que virão a ser novos signos. A crise é, portanto, fundamental para o processo dinâmico dos signos: ela é a fonte de verdade do signo, demarcando o momento em que este se descentraliza e revela seus efeitos.

Ainda para Peirce, um sistema simbólico tem a função de regular as trocas de informação entre um organismo e o ambiente e atua em virtude de uma "crença", no sentido de uma orientação, de uma direção de conduta (um conjunto estável de hábitos, que leva a uma regra). Essa orientação é alterada pelas rupturas, que geram no sistema a necessidade de reestabelecer seu equilíbrio, situação propícia para exercer sua habilidade "crítica"

---

multiplicidade da realidade feminina seja alcançada. A discussão, extensa, não será aprofundada aqui.

44 A autora aplica à cultura a Teoria Geral dos Signos, de Peirce. Para Peirce, a semiose é uma cadeia infinita de representações, porque todo signo depende de ser interpretado por outro signo (ele é interpretante de outro signo e tem força para gerar interpretantes). O signo aparece no lugar do objeto e é afetado pelo seu objeto, que, posteriormente, irá revelar uma nova face sua, para a qual a representação ainda não havia dado relevo. A experiência, ou o inesperado, fazem com que o objeto possa alterar a consciência que temos dele, permitindo um conhecimento sobre si mais completo (Saporiti, 1985)

(a habilidade de controlar e mudar signos). Um ruído provoca essa crença, gerando a dúvida (um pensamento em repouso), que será, por autorregulação, sucedida por um novo pensamento. Esse seria o trabalho lógico do sistema simbólico: questionar e reatualizar a verdade da representação.

A questão da mulher na história teria seu próprio "princípio regulador", que surge em momentos específicos (de ruptura), com vistas a transformar o modo como o feminino é representado (ou alterar a verdade lógica de sua representação). Quando surge como movimento, o feminismo questiona o *constructo* mulher herdado do discurso renascentista e do Iluminismo. Seriam três os momentos principais de "crise" do processo semiótico de representação da mulher: no contexto da Revolução Industrial, as alterações no papel social da mulher (mudanças nas relações de trabalho, na dinâmica entre os espaços público e privado e no estabelecimento da família patriarcal burguesa), a redefinição da sexualidade feminina, a partir da teoria freudiana (que permite a separação entre sexualidade feminina e concepção) e a possibilidade real e amplamente difundida das mulheres assumirem controle sobre seu próprio corpo, com o advento da pílula anticoncepcional, dos anos 1950 em diante.

Esses três eventos seriam, para Saporiti, exemplos de interferências externas que geraram dúvidas no sistema de interpretantes do signo "mulher", dando a ele condições para seu trabalho de lógica. Cada um desses momentos abre espaço para o debate sobre o "signo mulher" e para a ruptura, como consequência do aparecimento de uma nova "tendência" para um princípio lógico diverso, em busca de uma outra integração de signos.

Para Saporiti, o feminismo é mais um dos interpretantes do "signo mulher" (talvez, um sinônimo dinâmico para "gênero feminino"). Por outro lado, ele mesmo é um signo, com níveis lógicos reconhecíveis apenas quando passa pelo processo de representação. Assim, o feminismo gera também seus interpretantes: suas "reais possibilidades" seriam uma abstração que serve para balizar a viabilidade de suas materializações. "Mulher" seria o objeto dinâmico do signo feminismo, presentificado por seus objetos imediatos (ou suas características, num certo modo de existência, na história da cultura e das sociedades). O objeto dinâmico mulher tem como objeto imediato, por exemplo, a ideia renascentista de mulher, e como interpretantes, os discurso escolásticos da Teologia, da Medicina, do Direito e da Ética. As formas como a mulher é descrita na história são atualizações no tempo das possibilidades do objeto dinâmico mulher.

O problema do feminismo, segundo a autora, reside na fragilidade de sua teoria, que faz mal a ponte entre projeto e ação.[45] Como o signo mulher será definido sempre por meio de suas "presentações" no mundo (e não em sua *qualis*), "mulher" está num contínuo que não pode ser captado por uma interrupção temporal. Dessa forma, o feminismo pode apenas ser entendido como um processo que busca *descrever* um aspecto temporário, sem *prescrever* uma posição definitiva para o signo mulher. Contudo, por ser um signo "degenerado" (descentrado, surgido em resposta a uma crise), o feminismo efetua sua tarefa com elevado potencial crítico. Segundo Saporiti (1985, p.233):

> Desta forma, o que cumpre ao feminismo realizar parece ser uma obra de integração desses novos conhecimentos. Um trabalho de paciência equivalente a um aumento do controle sobre os argumentos que governam a rede de crenças responsável pela própria definição de mulher.

O feminismo oferece condições para o questionamento do hábito,[46] baseando-se numa nova crença: ele destitui a crença da inferioridade feminina, dando lugar a um novo interpretante lógico (um modo possível para reduzir impressões sensoriais várias a uma unidade) com qualidade de "lei". O papel histórico do feminismo como signo, portanto, seria seu trabalho incessante de lógica: questionar a verdade da representação do signo mulher, incluindo sua própria função como movimento, oferecendo-lhe novas definições de mulher e outras possibilidades de coesão.

A performance do gênero

As diversas posições dos movimentos feministas, com suas conclusões concorrentes em torno dos conceitos de gênero e sexo, devem ser

---

45 As mudanças no signo feminismo podem ocorrer por conta de rupturas externas e por um "amor evolutivo" do próprio signo; outro termo de Peirce que Saporiti destaca para enfatizar a potência de transformação interna do signo feminismo. O sonho (a primeiridade do signo, anterior ao desejo de mudança), a ação governada por fins (força bruta) e a teoria (que determina a passagem da possibilidade para o fato, atuando como mediadora entre eles) são três formas desse "amor" (Saporiti, 1985).

46 Para Peirce, aquilo que mantém um sistema coeso, ante as intrusões da realidade em mutação (ibidem).

consideradas dentro do processo de transformações em que vivem. No "processo infindo" de definição que caracteriza tanto o signo "mulher" quanto o próprio feminismo, o aspecto essencialista dos termos gênero e sexo perde força e ganha ênfase seu caráter de construção, emergindo da contaminação entre corpo e ambiente. As categorias adquirem fluidez, assim como a relação entre homens e mulheres deixa de ser prioritária.[47] Desse modo, a inscrição das diferenças no corpo e no inconsciente adquire relevo e as "políticas de gênero" ganham destaque.

Essa flexibilização irá implicar uma reformulação radical do conceito de gênero feminino como categoria de identidade também nas artes. Em fins dos anos checar, a qualidade "deslizante" do feminino, sua diversidade e incompletude conceitual, conduzirá à definição do gênero feminino em conforme a um processo de identificação caracterizado pela mutabilidade das experiências individuais. Assim, suas interações também serão constantemente redimensionadas pela "enação", em novas práticas sociais (Silveira, 1997), culturais e artísticas, influenciadas por valorações, incorporações e simbolizações impermanentes.

Um conceito de identidade avesso a qualquer sentido hegemônico (dependente de uma "unidade nas diferenças" para a realização de seus contornos), entretanto, não ignora as práticas de gênero, denominadas *performances* de gênero. A discussão *queer* abraça esse debate, evidenciando o não paralelismo entre sexo biológico, comportamento sexual, gênero e desejo, com base em pensadores contemporâneos, tais como Lauretis,[48] Boucier (2005), Sedgwick (2003) e Butler (2003). Sua crítica atinge as categorias de gênero e sexualidade, tanto na tendência em se fixar certos elementos comportamentais para a definição das identidades, quanto no aspecto determinista presente nessa empresa, que atribui *status* ontológico para o comportamento sexual. Assim, identidades seriam muito mais diversas e subversivas do que pode considerar qualquer reflexão nascida de um

47 O aspecto da dominação dos homens sobre as mulheres perde espaço para a interferência de outras categorias de identidade (raça e classe social, por exemplo) e as relações de dominação dentro de cada gênero.

48 O pensamento *queer* se estabelece nos anos 1990, a partir das ideias de Derrida e Foucault. O termo era, inicialmente, associado a grupos radicais ligados ao movimento *gay*. Esses grupos passam a abraçar a forma como eram ofensivamente designados, a fim de demarcar sua posição de contestação e exclusão. Exemplos dessa reflexão estão em Lauretis (1994 e 1989).

pensamento normativo fundamentado no padrão heterossexual e no dimorfismo sexual.

Judith Butler (2003) constrói seu questionamento dos conceitos de sexo e gênero na forma de uma crítica genealógica, na trilha de Foucault (apesar de também revê-lo). A filósofa americana não busca as "origens" do gênero, mas as "apostas políticas" (das instituições, práticas e discursos) dessas categorias de identidade, que seriam ao mesmo tempo origens e causas. Sua forma de análise é relacional: os termos ganham sentido um em relação ao outro, uma vez que o próprio termo "feminino" carece de estabilidade.

Para Butler, a distinção entre sexo e gênero serve para descrever as construções da sociedade, a partir das suposições de que o sexo é anterior ao gênero (o qual seria a interpretação cultural do primeiro) e de que ambos os termos estão dispostos em contiguidade (dois sexos equivalem a dois gêneros, numa "continuidade" arbitrária e historicamente construída, que parte de uma ideia de heterossexualidade compulsória). Assim, a noção de gênero estabelece a de sexo como "pré-discursivo", neutro e anterior à cultura, mesmo sendo "sexo" também uma operação de produção do discurso, disfarçado como "fato natural". Essa produção toma a corporeidade apenas como uma situação, um "meio" passivo em que se inscrevem os significados culturais. Nesse sentido, poder-se-ia dizer que a categoria "sexo" só existe para fundamentar a de gênero. Gênero, portanto, é categoria de definição complexa, cuja delimitação depende da "linguagem da racionalidade universal" e suas formas de representação.

Tanto nas concepções humanistas do sujeito (da pessoa universal, com atributos essenciais e não essenciais, em que vale a máxima "eu possuo um gênero"), quanto na teoria social (cuja ênfase na perspectiva histórica ou contextual posiciona o gênero como ponto de convergência entre sujeitos socialmente constituídos, dando estofo para a afirmação "eu sou um gênero, neste contexto determinado"), as estruturas binárias e a crença numa realidade ontológica anterior ao sujeito (a "metafísica de substância") seriam dominantes. O exame de Butler das definições de gênero em diferentes discursos (das ciências sociais e das teorias feministas, via Beauvoir, Irigaray e Kristeva) converge para uma crítica às "identidades" e, principalmente, à identidade de gênero, que a autora compreende como a própria definição de identidade de uma pessoa (a ilusão da metafísica de substância subordina a noção de identidade de gênero).

Segundo Butler, as identidades deixam de ser decorrentes de uma experiência do indivíduo e tornam-se normativas, determinando o que será considerado socialmente inteligível (instituído e mantido socialmente) e ininteligível (não compreendido e não identificado, ou seja, excluído da categoria de "pessoa"). Os gêneros, portanto, dividem-se entre os inteligíveis (que sustentam uma relação coerente e contínua entre sexo biológico, gênero culturalmente construído, prática sexual e desejo) e os ininteligíveis (práticas subversivas que não seguem essa mesma articulação), a partir de uma matriz heterossexual culturalmente instituída, com base nos opostos hierárquicos masculino/feminino.[49]

Na relação causal entre sexo, gênero e desejo (em que desejo e gênero se exprimem ou refletem mutuamente), gênero e sexo misturam-se e funcionam como um "princípio unificador do eu corporificado" (Butler, 2003, p.44), cuja unidade depende da existência e supressão do sexo oposto, em nome de uma economia reguladora da sexualidade, historicamente específica. A coerência interna de cada termo da relação binária e essa própria relação são artificiais. Contudo, esse "aparato de construção" mantém-se estrategicamente oculto, por exemplo, postulando o sexo como se fosse causa da experiência sexual e não, de fato, efeito de um regime de sexualidade. Segundo Butler (2003, p.195):

> Se a verdade interna do gênero é uma falsificação, e se o gênero verdadeiro é uma fantasia inscrita sobre a superfície dos corpos, então os gêneros não podem ser nem verdadeiros, nem falsos, mas somente produzidos como efeitos da verdade de um discurso sobre a identidade primária e estável.

Butler quer desconstruir a aparência substantiva do gênero e mostrar como essa naturalidade é constituída pela sociedade, que torna as "expressões" do sexo como "resultados". Sua tarefa é política, visto que a sexualidade constrói-se dentro das relações de poder existentes e que qualquer sexualidade (normativa ou não) está em contiguidade com a lei e nunca antes (numa ontologia pré-cultural), depois (por exemplo, numa sexualidade pós-genital)

49 Os processos de identificação (homens identificam-se entre si, assim como as mulheres entre elas) oferecem para ambos os sexos um sentido de coerência e pertencimento, do mesmo modo que efetuam a oposição entre homens e mulheres.

ou fora dela (por exemplo, no "inconsciente"). Assim, não existe um gênero que possa ser criticado como ilusório, porque não há um "real". Isso irá determinar outras formas de ação política, entre elas, segundo Butler (2003), "[...] compreender a produção discursiva da plausibilidade dessa relação binária [...], [consolidada] por meio de uma autonaturalização apta e bem-sucedida".

A tática das relações de poder seria ocultar sua função generativa. O poder, que gera a lei e faz com que ela pareça "natural", entretanto, também gera desvios, que expandem o que é inteligível: assim, as possibilidades de ruptura residem no interior das próprias ficções reguladoras de gênero e sexo. A desnaturalização das categorias de gênero implica deslocar a lei, ou seja, criar operações subversivas de identificações no próprio campo de poder da sexualidade, revelando a estrutura de fantasia das identificações, a) encontrando formas de identificação que não sejam apenas imitação, mas que questionem a prática reguladora da identidade; b) localizando configurações de gênero entre as matrizes emergentes (outras possibilidades excluídas para a noção de sujeito), em que as categorias possam ser mobilizadas; e c) mostrando que o original é sempre uma "ficção categórica", uma paródia da ideia do original e do natural.

Para Butler, diferentemente de Foucault, a potência disruptiva está entranhada na lei e é revelada na forma de "metamorfoses imprevistas" dessa mesma lei. A diferença reside na defesa de Butler da possibilidade de ressignificar a exclusão dentro do sistema das categorias de identidade. Segundo ela, a teoria de Foucault de sexo como "efeito" sobrevive no pensamento do filósofo francês em paralelo à ideia de sexo como "origem" (do *constructo* do sexo, disfarçado como causa, interpretando e dando inteligibilidade aos prazeres, sensações e desejos, como sendo signos de determinado sexo). No modelo jurídico de Foucault, que relaciona poder (o qual tem na sexualidade um dos seus discursos) e sexo, o poder subjuga ou liberta o sexo, mas é ontologicamente distinto dele. Quando o poder configura-se como uma potência autêntica, essas metamorfoses tornam-se apenas um "testemunho legalizado da estranha capacidade da lei de produzir somente rebeliões que ela pode garantir que – por fidelidade – derrotarão a si próprias" (Butler, 2003, p.155). Semelhante "inacessibilidade" do momento pré-discursivo, resultando no fracasso de qualquer ação política na cultura, estaria presente para a autora nas teorias de Freud e Lacan (que posiciona o simbólico tal qual um "divino" inalcançável),

Butler vai mais longe. Para ela, os binários "natureza/cultura", "eu/outro", "interno/externo", "corpo material/mente imaterial" e "masculino/feminino" são persistentes na perspectiva estruturalista baseada em Lévi-Strauss, em Sartre e Foucault e até mesmo nos discursos sobre gênero: eles estão em Beauvoir, Iris Young e Kristeva. Como consequência, a matriz heterossexual dominante contamina a visão desses autores e autoras, que consideram a corporeidade como categoria passiva, só adquirindo significado a partir das inscrições da cultura (herança da tradição judaico-cristã e da visão cartesiana). As próprias significações de gênero também são postuladas à maneira de "inscrições" sobre um corpo natural pré-significante. O corpo, vitimizado e inerte, "vive o drama" de sua destruição pela cultura, o que supõe a existência de um outro corpo (ou de forças corporais) anterior à significação.

Contrariamente, para Butler, a questão não é a internalização de uma lei interditora, mas a incorporação dela (a lei não vai aparecer como externa ao corpo que ela normatiza, já postulara Foucault). As perguntas da filósofa americana, portanto, insistem em desvendar como foi instituído o binarismo e de que maneira está representado pela linguagem em imagens do corpo, assim como procuram maneiras de incluir na análise as possibilidades de subversão e deslocamento da lei, *em processo num corpo material encarnado*. A operação coercitiva de proibição do incesto e da homossexualidade dá-se em nome de uma matriz heterossexual, cujas preocupações são a reprodução (que é coextensiva com a cultura) e a manutenção de uma estabilidade de gênero, obtida pela coerência e continuidade da relação entre sexo, desejo, sexualidade e gênero e pela exclusão dos "diferentes" (ocultando também a matriz generativa dessa contiguidade).

A aparência de substância precisa da repetição e cristalização de atos estilizados no corpo para ser produzida. Esse é o gênero propriamente dito, um "devir mulher" ou "devir homem". Os atos que sustentam esse sentido de aparência (e tal unidade fantasiosa), portanto, são *performativos*, porque demandam ação. Eles não são ontológicos, mas contínuos à própria realidade que constituem; são falsificações repetidas, agindo como se fossem "essências", e figuram um núcleo psicológico falso, que se faz reconhecer como apolítico, não discursivo e "verdadeiro". A *performance* de gênero assemelha-se a outros dramas sociais rituais (na definição de Turner), em seu aspecto de ação pública, a qual constitui a reencenação e transformação de significados normatizados numa sociedade, cujo objetivo é coletivo e com

dimensão temporal (por exemplo, manter o padrão binário e a heterossexualidade compulsória).

Por meio da *performance* de gênero, o corpo é estilizado numa composição de gestos, estilos corporais e movimentos, os quais vão gerar a ilusão de um "eu" contínuo no tempo, com marca de gênero. Ele não apresenta uma "essência", à maneira de uma substância que constitui e dá identidade ao sujeito (individual, psicológico etc.), porém, é exercido como uma crença pelos "atores da plateia social mundana", apresentando-se como se fosse substância, mas formulado por atos sem continuidade interna. Os atos repetidos, que não constituem o sujeito, têm por objetivo aproximar-se de uma base (ideal) de identidade de substância, a qual não podem jamais alcançar (visto que essa base não existe, senão na própria ação). Gênero, portanto, nunca será incorporado e sua significação constitui uma identidade que não é expressiva, mas *performativa*. Esse caráter *performativo* é oculto pela própria norma, como estratégia das estruturas de dominação, bem como são escondidas as outras configurações de gênero, que escapam do domínio da heterossexualidade compulsória e "masculinista".

Desse modo, inclui-se na norma a possibilidade de subversão da identidade, vigente no fracasso das repetições, porque a própria "repetição ritualística" permite intervenções no lugar onde aparece a característica "performativa" do que se atribui como natural (o espaço que seria ocupado pelo sexo, sobre o qual o gênero faria suas inscrições culturais, em nome da heterossexualidade compulsória). As ficções reguladoras (univocidade do sexo, coerência interna do gênero e estrutura binária de sexo e gênero), que atuam em nome de regimes de poder (heterossexista e masculinista) podem ser reveladas na sua *performatividade* sutil, imposta politicamente por meio da *performatividade* escancarada que as práticas parodísticas possuem.

Na concepção da teórica americana, práticas culturais que parodiam essa identidade primária estável e revelam sua construção (sua ordenação performativa) são potencialmente subversivas. Elas denunciam a distinção entre sexo anatômico, identidade, gênero e *performance* de gênero, reproduzem seu caráter de imitação disfarçada e criam, a partir daí, um "deslocamento perpétuo", uma fluidez de identidade que abre caminho para a ressignificação e recontextualização da cultura hegemônica.

Portanto, as práticas parodísticas não apenas denunciam, mas inserem a capacidade de parodiar seu próprio mecanismo na definição de gênero, lado

a lado com sua habilidade de gerar (e ocultar) a ilusão de um eu marcado por um gênero primário. Assim, podem incluir no campo da significação aquilo que é expulso pela norma regular, o chamado "ininteligível". Segundo Butler (2003, p.213): "A tarefa não consiste em repetir ou não, mas em como repetir ou, a rigor, repetir e, por meio de uma proliferação radical de gênero, *afastar* as normas de gênero que facultam a própria repetição".

A partir da conceituação oferecida por Butler e como decorrência desse novo enfoque para o problema da identidade, a visão de política pode ser transformada. São políticos, segundo a autora, "os termos pelos quais a identidade é articulada", não uma identidade fundante, que aprisiona os sujeitos os quais promete libertar. Sem prescrever *a priori* os sujeitos e as práticas que deveriam atender a esse sujeito, os movimentos baseados nos "discursos de identidade", entre os quais figuram os feminismos, podem encontrar ações que escapem da encruzilhada entre o "livre-arbítrio" e o "determinismo" e inventar novas possibilidades de intervenção dentro das práticas de representação.

A discussão proposta por Butler indica uma saída para a impossibilidade de se definir uma categoria de identidade a partir do gênero feminino, o que interessa ao feminismo e ao teatro feminino: cumpre abandonar o "raciocínio fundacionista", de que é preciso haver uma identidade "da mulher" para que uma ação política (entendida aqui de um modo amplo) faça sentido. Contrariamente, o ato pode ser o constituinte do "agente":[50] as diversas construções discursivas (impossível não pensar em espetáculos teatrais, modalidades de treinamento e processos de trabalho em teatro), estabelecidas entre o(s) agente(s) e seus(s) ato(s), configuram esse agente, o qual é ativo, mesmo que instável, e coexistente ao próprio discurso.

Se posicionarmos a sugestão de Butler nos termos de uma revisão da conceituação de "teatro feminino", tendo em vista estratégias para o trato da produção das mulheres na cena teatral, poderíamos pensar nos seguinte passos:

a) partir da observação do "*etc.*" que costuma acompanhar qualquer enumeração sobre as teorias de identidade (raça, sexo, etnia "*etc.*");

---

50 Butler (2003) enfatiza que essa não é uma opção "existencialista", porque a colocação não está fundamentada na ideia de um "eu" pré-discursivo.

esse item impreciso indica os espaços de pluralidade e de convergência de discursos;

b) fugir da análise epistemológica da identidade, para centrar-se nas *práticas de significação* (e de dominação), nas regras e práticas que "regem a invocação desse sujeito e regulam antecipadamente sua ação" (Butler, 2003, p.207) também em cena;

c) denunciar o próprio modelo epistemológico (no microssistema do teatro) como mais uma entre as diversas práticas de gênero.

Essas indicações podem estimular uma produção teatral interessada no questionamento das matrizes de identidade e capaz de abarcar a dimensão da crítica à tradição ocidental de constituição do sujeito.[51] Pode-se imaginar um fazer teatral que persiga as estratégias de substituir a "identidade inerte" por uma ação repetida, móvel e flutuante, uma identidade que não é premissa, mas um objeto posicionado em uma base contingente, de acordo com uma prática (política), com objetivos específicos. Esse fazer teatral daria espaço para as possibilidades discursivas das novas modalidades de gênero, surgidas imprevisível e inadvertidamente; empregaria a paródia em sua potência disruptiva (para além do pastiche), interferindo na plasticidade da linguagem, e compreenderia o gênero como "estilos de carne", ou seja, atos intencionais e performativos encarnados, com seu tipo particular de construção dramática, "performando" no mundo em relação a um determinado sentido/objeto.

Vale, mais uma vez, ressaltar o alerta de Butler, inspirada em Beauvoir, de que essa interferência (no mundo e na cena) será sempre uma *estratégia* de sobrevivência contra a coerção e a punição, uma resistência a uma realidade compulsória, e nunca um *projeto* relativo a qualquer "força originária imaterial" – em que cabem também as "fábulas fundadoras" com tendências universalizantes, tais como o "sexo natural", a "mulher real", a "feminilidade",

---

51 Segundo Butler (2003), o sujeito, na tradição ocidental, é descrito ou anteriormente ao campo cultural, ou culturalmente construído, mas com capacidade de mediação pelo "cogito" (uma capacidade reflexiva separada da cultura). Mesmo nos modelos afeitos aos discursos "libertários" (entre eles, o modelo hegeliano de autoconhecimento, abraçado por Marx, Lukacs e pensadores a eles alinhados), a dicotomia sujeito/objeto, que fundamenta também a separação entre eu/outro (definindo o "outro" através de uma falsa oposição), é mantida.

a "essência do feminino" e, porque não, a "escrita feminina" e o "teatro feminino" como singularidades de uma identidade.

Corpo feminino e *embodiment*

Shilling (1997), assim como Butler (2003), reconhece a dificuldade em superar-se os dualismos natureza-cultura e a separação entre mente e corpo, mesmo em estudos em que a corporeidade ocupa posição central. Segundo as autoras, a armadilha evidencia-se na conceituação do corpo como uma categoria teórica, desprovida de realidade material.

O problema agrava-se quando o objeto de estudos é o corpo feminino. Nascido como um texto da cultura e não como uma atribuição natural ou *a priori*, o "feminino" projeta-se como uma reunião de atributos, distante tanto da ideia de características biológicas imutáveis quanto de elementos culturais universais, válidos em qualquer contexto ou ambiente. Embora o termo também não ignore aspectos hereditários, ele recusa quaisquer relações de causalidade direta entre biologia, comportamentos e valorações morais.

Sendo assim, o corpo feminino precisa ser descrito como um corpo complexo,[52] definido fora da dicotomia de oposição entre natureza e cultura: considerações sobre esse corpo e suas características solicitam, antes, um olhar atento para a presença dessa dicotomia no pensamento ocidental e não deveriam aceitá-la como uma condição *a priori*. O corpo feminino existe no "interior da lei", ou seja, regulado socialmente (exposto aos propósitos de dominação e à fragmentação, por exemplo, em "zonas erógenas"), mas com uma plasticidade que permite desenhos alternativos.

Se pensarmos no fenômeno teatral, em que se somam aspectos da expressividade e da construção sígnica (inerentes ao processo artístico), esse "corpo complexo", composto por partes que não podem ser consideradas em separado, torna-se ainda mais instável, exposto a um número ainda maior de "conexões", construídas dentro do escopo da "linguagem teatral". Em virtude dessa maior complexidade, teorias unicamente "naturalistas", ou mesmo aquelas restritas ao enfoque do construcionismo social, não conseguem abarcar os questionamentos derivados do trânsito entre dimensões

---

52 Sobre o conceito de complexidade, ver Morin (2000).

culturais e sociais, ideologias e atribuições biológicas (anatômicas, fisiológicas, mentais e psíquicas), imprescindível para a descrição do corpo "feminino" na cena. Para dar cabo dessa empresa, deve-se considerar a corporeidade como fenômeno ao mesmo tempo biológico e social, fundamentado numa materialidade específica.

Turner (1986)[53] exemplifica um viés analítico que busca tratar o corpo como esse organismo biológico vivo, contribuindo nas relações sociais e operando também como sistema de representação. O antropólogo inglês define a corporeidade humana como um estado incompleto, que impulsiona os indivíduos a agir sobre o mundo, os outros e si próprios. Para sobreviver no mundo, humanos precisam criar sentido e forma, investindo no ambiente fisicamente e por meio de sua capacidade cognitiva. Sua habilidade de intervir no mundo surgiria da relação material do corpo com o ambiente e do fato do projeto biológico humano ser sem finalização.

Assim considerando, a fim de entendermos aspectos do tempo histórico, seria necessário cruzar processos biológicos e sociais, dispondo seus elementos no percurso de uma vida individual e no percurso evolucionário do corpo humano. Tal hipótese, lembra Shilling (1997), vem sendo perseguida, por vias diversas, por pesquisadores tais como os sociólogos Freund, Benton, Connell e Hochschild e pelos filósofos da ciência Johnson, Lakoff e Varela, estudiosos das teorias do conhecimento corporificado, o *embodiment*.

Na essência da análise conhecida como teoria do *embodiment* (*embodied*, de vivido, corporificado), segundo Varela (1992), o conhecimento humano é constituído de unidades concretas. Na experiência humana, corporificar é, ao mesmo tempo, ser um corpo e estar inserido corporalmente no contexto biológico de um ambiente (que é também cultural e psicológico). Dessa forma, conhecimento diferencia-se de representação (ou construções simbólicas da realidade a ser representada) e aproxima-se da ideia de ação corporificada. Experiência e conhecimento são estruturados pelo corpo humano numa forma significante anterior e independente do discurso. Diferentemente de Foucault, em que o discurso determina o corpo, no *embodiment* o corpo está integralmente envolvido na construção do discurso.[54]

---

53 Mais sobre a antropologia cultural de Turner, em Turner, 1982; idem, 2001; e idem, 2008.

54 Semelhante crítica a Foucault aparece também em Butler (2003).

Em relação às questões de gênero, as implicações da teoria do *embodiment* são várias. Segundo Shilling (1977, p.113, tradução nossa):

> [...] os conceitos e esquemas classificatórios que informam nossa compreensão dos corpos masculinos e femininos não são causados puramente por categorias desencarnadas, que empregamos como um resultado de alguma ideologia externamente localizada. Ao invés disso, eles estão baseados de modo muito importante em nossas múltiplas experiências de "incorporação". Estas envolvem ver, experienciar e imaginar o nosso corpo e o de outras pessoas.

Qualquer análise da experiência feminina, portanto, não pode pautar-se apenas em processos ideológicos "imateriais", mas precisa abarcar a experiência encarnada do corpo sexuado, na relação com o ambiente. Apenas o reconhecimento da relação estreita entre forças sociais e atributos biológicos possibilita dimensionar a contribuição para o desenvolvimento da corporeidade das relações sociais, ações e representações (elas mesmas, encarnadas no corpo material) que atuam nos corpos masculinos e femininos.

Mas, como se dá o processo de diferenciação dos corpos masculinos e femininos, que implica sua descrição de forma diversa na cultura? De acordo com Connell (1987), as práticas sociais de gênero e as categorias de gênero estabelecem as diferenças entre os corpos, além de os transcenderem e transformarem. Elas são forças materiais que moldam os corpos, a fim de reforçar imagens particulares, compreendidas como imagens de feminilidade e masculinidade.

Para Connell (1987), contudo, as semelhanças entre todos os seres da espécie humana, homens e mulheres, é muito maior do que as diferenças. Processos evolucionários proveram a espécie humana com a capacidade para linguagem, imaginação, intelecto e habilidade para aprender, manter a vida social, usar ferramentas e andar ereto, entre outras atribuições comuns à espécie. Entre elas, faz parte dos atributos humanos a negação[55] parcial da "verdade biológica de semelhança", o que o autor chama de "distorção". Segundo Connell (1987, p.80-1):

---

55 O processo de negação também produz outras diferenças, além do gênero. É o caso, por exemplo, de raça (Shilling, 1997).

> De fato, as práticas sociais não refletem as diferenças naturais com esses marcadores de gênero distintivos. Elas estão tecendo uma estrutura de símbolos e interpretação ao seu redor e, frequentemente, exagerando-as imensamente ou distorcendo-as. [...] Existe, portanto, uma lógica nesses paradoxos de exagero extremo da diferença por meio das práticas sociais de vestimenta, adorno e coisas do tipo.

Ao invés de serem expressão da diferença natural, identidades de gênero baseiam-se na supressão das similaridades do corpo e no exagero das diferenças corporais, exatamente porque a lógica biológica não pode sustentar as chamadas diferenças sociais. As práticas de gênero seriam parte do esforço de converter as diferenças de grau em diferenças absolutas, sustentando e adaptando a definição social de gênero.[56] Esse processo de transformação da biologia em práticas sociais, que cria diferenças corporais de gênero (por exemplo, a *sensação física* da feminilidade), é denominado por Connell de "transcendência". Pelo processo de transcendência, as imagens e práticas de gênero são incorporadas, legitimando e justificando as categorias sociais e reproduzindo desigualdades sociais.

O corpo, objeto de trabalho do gênero, possui grande plasticidade. Ele pode ser transformado num nível mais superficial a partir de estímulos (maquiagens e práticas físicas, entre outros) e intervenções diretas exógenas (cirurgias plásticas, por exemplo). A alteração, entretanto, pode ocorrer também em níveis mais internos que a pele e a musculatura, tais como em aspectos hormonais e psíquicos, que envolvem percepção e autoimagem. Se a experiência incorporada de um indivíduo confronta os papéis dominantes de gênero, ela cria bases para versões alternativas do masculino e do feminino, numa dimensão com limites mais amplos do que a prevista no modelo binário homem-mulher.

Essa é também a hipótese de Butler (2003) sobre a constituição de um novo imaginário morfológico. Para a autora, na geração processual do gênero, o estabelecimento de uma marca de gênero depende sempre de uma *ação performativa*, repetitiva e pública. As práticas de gênero, desse modo, não são naturais e sua "falsa naturalidade" pode ser demarcada a partir de

---

56 Segundo Miller (2003, p.71-91), a questão da diferença "social" torna-se importante em termos evolutivos, mais do que a semelhança. Ver, também, o início do presente capítulo.

práticas parodísticas, que evidenciem o caráter de construção do gênero, sua espécie de "mascarada". Weiss (1999) concorda com Butler que a criação de esquemas imaginários "alternativos "pode colaborar para a superação de práticas coercitivas e desigualdades sociais.

Para Weiss, esses novos esquemas são imagens corporais subversivas. Gênero, idade e raça seriam formas de se viver a experiência corporificada, expressas na e por meio da imagem corporal. Relacionados, portanto, à forma como percebemos nossa corporeidade, em seus limites corporais, os demarcadores de identidade permitem-nos a sensação de integridade e unidade, determinando nossa relação com o espaço exterior e com os outros corpos.

Conceituada nesses termos, a imagem corporal também situa-se no cruzamento entre corpo e cultura, fundindo as definições de Schilder (apud Weiss, 1999) (a imagem do corpo como fenômeno psicológico, libidinal e socialmente construído) e Merleau-Ponty[57] (que introduz o tema por meio do conceito de "esquema corporal"). A fenomenologia e a psicanálise são os fundamentos para a filósofa discutir como o gênero e outras diferenças culturais são corporalmente registradas, reproduzidas e reconstruídas. Ao mesmo tempo, sua abordagem da imagem corporal diferencia-se das posições da fenomenologia (segundo a qual a imagem do corpo é pessoal – de "um corpo" – e anônima, porque estrutura o corpo, seus movimentos e gestos, sem "consciência"[58] disso) e da psicanálise (segundo a qual a imagem do corpo constitui-se a partir do "investimento libidinal"[59] numa ou em outra parte do corpo).

A análise de Weiss a aproxima dos estudos feministas, na conceituação da imagem corporal enquanto anônima, mas não neutra em relação ao gênero, e na recusa por considerar, na economia libidinal, o lugar da mulher como o da "falta".[60] Assim como Young, Butler, Grosz, Irigaray e Bordo, ela dá

---

57 Em obras diversas, de *The Structure of Behavior* a *The Visible and the Invisible* (Weiss, 1999).

58 Para Husserl, as categorias da consciência são inatas. O autor constrói sua teoria sobre bases cartesianas e ignora o "processo" (de um estado "vago" para outro mais preciso) da corporeidade (Weiss, 1999).

59 A imagem corporal relaciona-se ao narcisismo primário. Segundo Freud (em *On Narcisism, An Introduction*), o narcisismo primário é formado por dois objetos, o bebê e a mulher que o amamenta. A percepção do corpo do bebê é estimulada pelo seio; esse prazer "evolui" para um prazer sexual mais generalizado. Freud postula esse objeto nas partes do corpo e Schilder, na imagem dessas partes (Weiss, 1999).

60 Na teoria psicanalítica, a superação da fase edipiana para as meninas, nas trocas da mãe pelo pai (como objeto de desejo) e do clitóris pela vagina (como zona erógena), é mais

ênfase ao conflito entre imagem corporal e imagem corporal ideal (a última, em conformidade, por exemplo, com os meios de comunicação de massa), bem como ao imaginário cultural, que dá suporte à relação complexa entre as duas instâncias, numa consideração sobre o imaginário e a imaginação encarnados.

Segundo a filósofa, a imagem corporal forma-se na relação com o mundo, resultando de uma atenção ampla à experiência (e não de um evento em particular) e envolvendo o aspecto fisiológico, as experiências, o treinamento e as atitudes emocionais. A interação do bebê com os outros (mesmo quando não reconhece o "outro" como diverso dele mesmo) deflagra o processo de constituição da imagem do corpo. Ao longo da existência individual e de acordo com mudanças no corpo e no ambiente, essa imagem será construída e destruída, porém, com o objetivo de perpetuação de um senso de integridade, de alguma estabilidade psicológica e social. Imagens corporais antigas, no entanto, não são "descartadas", elas sobrevivem como "fantasmas", podendo ser acionadas de novo a qualquer momento. Além disso, imagens corporais estão sempre em relação umas às outras, por meio dos processos de identificação (os outros em nós, lugar em que desejos e proibições são negociados), projeção (nós nos outros) e introjeção (ou o chamado processo de identificação, de Butler).[61] Sendo assim, nenhuma imagem corporal é "natural", mas sim um grupo de normas "escolhidas" (imagens corporais ideais); ou seja, as proibições da sociedade são também uma morfologia "projetada".

Mas se a perspectiva imaginária da sociedade pode sobrepujar e inibir no indivíduo a percepção do próprio corpo (visto que práticas disciplinares "forjam" o natural), por outro lado, o imaginário é também variável. A hegemonia da ordem social pode ser rompida exatamente na flutuação desses esquemas imaginários, o que dá espaço a outras cartografias corporais. Um novo imaginário morfológico reconstrói os limites do corpo e possibilita novos "lugares" de projeção e identificação e novas "ofertas" corporais.

---

complexa que para os meninos. A garota culpa a mãe por ter sido "enganada" e ainda precisa identificar-se com ela, que não é perfeita (uma consciência da incompletude mútua). A filha retorna ao pai, mas não consegue identificar-se com ele, pela ausência do pênis. O complexo de castração ("dever ser" como o pai e "não poder sê-lo") relaciona-se ao sentimento de inferioridade feminino (Weiss, 1999).

61 Para Butler (2003), identificações são também morfologias projetadas; idealizações morfológicas que podem, inclusive, subverter proibições sociais.

A instabilidade da imagem corporal, nessa abordagem, é o fator "não patológico", enquanto o excesso de coerência em relação à identificação com uma imagem corporal estratificada (seja no aspecto do indivíduo, como nos casos de anorexia, seja na dimensão da sociedade, que tenta forjar como naturais e unívocos a heterossexualidade e o tabu do incesto) significa a verdadeira "distorção". Os próprios conceitos de estabilidade e integridade corporais presentes na imagem corporal estariam, portanto, atrelados a uma conotação moral de totalidade e fechamento, termos de regulação da experiência corporal.

Outro aspecto da relação entre imagem corporal e valores morais é definido por Weiss por meio da ideia de *body intercourse*,[62] que fundamenta sua concepção de ética encarnada. A inter-relação entre indivíduos (com demandas corporais próprias) gera trocas intercorporais ("dos corpos" e não "entre os corpos"), as quais transformam a imagem corporal, dando a ela sentidos morais dinâmicos. Essa dinâmica determina uma ética,[63] que é "experienciável" apenas por meio das práticas corporais (daí ser uma "ética da corporeidade") e na relação com o outro. As trocas corporais (que englobam ação, intencionalidade, sentimentos e princípios morais) e a expressão material das práticas disciplinares na imagem corporal encontram, portanto, sua dimensão complexa e vivencial.

Por fim, Weiss trata a diferença de gênero como um "imperativo cultural", que demanda o desenvolvimento de uma sensibilidade aos imperativos corporais, de maneiras diversas para os diferentes indivíduos. Essa diferença aparece como determinante na imagem do corpo. A corporeidade feminina, por exemplo, é caracterizada por uma divisão artificial do sujeito, entre a subjetividade e a objetividade do corpo. Em virtude disso, a unidade e a fluidez corporal são rompidas e a capacidade corporal deixa de ser

---

62 O termo, quando traduzido, tem conotação sexual. A autora, provavelmente, o emprega aqui no sentido de enfatizar uma troca tão estreita que não cria um espaço "entre", mas uma troca íntima, semelhante à experiência da tatilidade (em oposição à da visualidade, na acepção de Merleau-Ponty) (Weiss, 1999).

63 Weiss relaciona essa nova ética à ética do cuidado, de Beauvoir. Em *A Very Easy Death*, a filósofa francesa discute essa modalidade ética que inclui as complexidades do vínculo emocional, a partir da experiência impactante da morte da própria mãe. Na releitura de Weiss sobre Beauvoir, essa ética soma-se à ética da liberação (baseada na discussão de Hegel sobre a relação dialética entre o escravo e o "mestre", em que a liberdade de alguns requer a submissão de outros).

potencializada, visto que a contradição da autorreferência (como a mulher vê sua corporeidade e como ela é vista pela sociedade) é concomitante às ações que uma pessoa realiza (Young apud Weiss, 1999). Segundo Weiss (1999, p.46-7, tradução nossa): "[...] várias mulheres mediam suas relações com seus corpos vendo-os como são vistos pelos outros e preocupando-se com o que esses (em grande parte, invisíveis) outros estão vendo enquanto elas agem".

As consequências dessa separação no momento da ação são negativas: a opressão psicológica gera a fragmentação (uma pessoa dividida em várias), a mistificação (o valor negativo é vivido como se fosse uma realidade e um destino imutáveis), a objetificação (a falta de objetividade deixa espaço para a ação do outro) e a fetichização (esse outro expressa ali, antes de tudo, seus próprios desejos e paradigmas). Numa sociedade que não valoriza a corporeidade, essa objetificação, ou a redução da mulher ao próprio corpo, torna-se ainda mais negativa.

Weiss fala em "materialidade da fantasia", porque considera as imagens agentes de definição: o imaginário abre o verdadeiro sentido de realidade. O corpo é poderoso na criação de imagens corporais que suportam ou confrontam a hegemonia do imaginário e suas iniquidades. Mudar a imagem do corpo feminino envolve mudanças nesse imaginário, cuja recriação, por sua vez, trará efeitos materiais registrados na morfologia[64] da imagem corporal. Desse modo, gênero torna-se mais do que um operador social, potencializando-se como uma ferramenta para a reescritura do ser sobre sua própria experiência encarnada.

64 Weiss (1999) prefere falar em "morfologia" do que em "anatomia", porque o primeiro termo inclui estruturas menos definidas e invoca o "discurso" sobre o que se vê, não as formas propriamente ditas.

2
Teatro e gênero feminino

Teatro tem gênero?

Sinais de gênero estão expressos em vários aspectos fenotípicos, no movimento corporal, nos graus de atividade e energia física, no uso do espaço, no olhar e foco, na integração da unidade do corpo na ação e no equilíbrio de esforço entre as partes (superior e inferior) do corpo. Sem mencionar a voz, a gestualidade e os maneirismos, a caminhada... São infinitos os detalhes que traduzem na cena *a expectativa* para com os comportamentos de gênero e as características estimuladas ou corrigidas pela sociedade no que diz respeito a o que é ser "homem" e "mulher". Corpos em cena, portanto, não são neutros no que tange ao gênero, assim como não são neutros em relação aos marcadores de raça, classe social, idade e etnia.

Assim como na vida fora dos palcos, corpos em cena são biologicamente diferenciados e ontologicamente inacabados. Esse aspecto é igualmente relevante no momento do treinamento, nos ensaios, na construção da cena e na recepção do espetáculo. Em seu estado "extracotidiano", corpos permanecem demarcados, apresentando características (segundo a divisão da antropologia "tradicional"), primárias (atribuídas ao nascimento), secundárias (que se tornam reconhecíveis na adolescência) e exemplos padronizados de gênero em suas características sexuais terciárias,[1] sem que nenhuma delas possa ser tomada como natural.

---

1 A divisão segue a classificação do antropólogo Ray Birdwhistell, que formulou a *kinesics*, através da observação dos movimentos humanos e da interação estabelecida na comunicação nãoverbal (Lorber, 1994).

Qualquer definição de gênero dos corpos no teatro (quer seja o "corpo feminino", o "corpo masculino" ou os "transgêneros"), dessa forma, reside na tensão entre corpo-massa-de-carne e corpo-cultural, formas de descrição do ser encarnado. Na cena teatral, essa tensão dá-se em modulações diferentes, considerando os diversos modos de manipulação da presença corporal dos intérpretes, quando investidos do estado cênico, na chave da representação (por meio de uma personagem dramática, no modelo representacional), ou de outras construções de sentido que alterem sua corporeidade. Muitos cruzamentos podem ser criados, a partir da combinação entre as características "reconhecíveis" de gênero (o sexo "de nascimento" do ator/atriz, por exemplo), os demarcadores sociais (roupas, maneiras de uso do espaço e da voz etc.) e a construção textual (os textos falados ou em *off*, as músicas, a relação entre as personagens inferidas pelos discursos e pela proxêmica[2] etc.), de modo a afirmar ou contrapor novos elementos aos sinais "biológicos", no enquadramento ficcional.

Por essa razão, os termos "sexo" e "gênero", em suas atribuições mais correntes (sexo está para o fundamento biológico, enquanto gênero, para o diálogo entre biologia e ambiente e, portanto, mais permeável à construção social), são úteis para a análise do gênero feminino no teatro. Isso, porém, apenas se os considerarmos, ao invés de entidades separadas, graduações de um mesmo processo de construção de identificações entre os corpos em cena e os dos espectadores. Dessa maneira, sexo e gênero poderiam ser facilmente substituídos pelo termo único "gênero", pensado também em variados "graus" de diferenciação no processo de formulação de discursos encarnados de gênero. A manutenção dos dois termos, por outro lado, possibilita a compreensão do corpo como um fenômeno plástico, permeável às contaminações do ambiente e da cultura: as transformações nele operadas são sempre processuais, acumulativas (mesmo quando se tornam "inesperadamente" perceptíveis) e instáveis, nunca deixando de ser "no" e "pelo" corpo.

---

2 O termo é do antropólogo T. Hall, que em 1963 organizou uma teoria sobre as relações espaciais correntes na interação social. Os padrões de uso de espaço variam entre as culturas, classes sociais e segundo o tipo de relação (afetiva, grau de intimidade e formalização etc.) presente, mesmo que não "declarada". A teoria também formula-se a partir da observação, com forte influência "behaviorista", nos livros *The Silent Language*, *The Hidden Dimension*, *The Dance of Life* (sobre a percepção e importância do tempo e do ritmo), *Beyond Culture*, *Hidden Differences* (tomando as culturas americana e japonesa como paradigmas), *Understanding Cultural Differences* e *The Fourth Dimension in Architeture*. Ver também Hall (2000).

No processo mais amplo de diferenciação de gênero que ocorre numa sociedade, o teatro pode ser visto como um texto da cultura: assim como as outras artes e as ciências, ele (re)apresenta um ideal social, formulado a partir da ideologia dominante em determinada localidade e época. Ele torna presente, ao vivo, na materialidade expressiva dos atores e atrizes, modelos de corporeidade e de interações constituídos historicamente. O teatro, portanto, não "tem gênero", mas "faz gênero", compartilhando com a sociedade as categorias de masculino e feminino, já tornadas em *performances* "de gênero", e auxiliando em seu reconhecimento e legitimização.

O teatro, contudo, pode atuar sobre as construções de gênero (práticas, sentimentos, desejos sexuais e identidades) de várias formas, numa relação dialética com a sociedade, visto que nada do que se apresenta em cena pode ser tomado como "essência": o corpo cênico, com sua arquitetura projetada no espaço, traz a possibilidade de franquear a organização da vida humana, do mesmo modo que revela seus mecanismos ideológicos de construção. Apesar de funcionar a partir de padrões de identificação e desidentificação, o teatro não precisa apenas reproduzi-los, ausentando-se de sua potencialidade de conscientização e "provocação". A atenção para a categoria de gênero no teatro pode auxiliar a empreita de revelar padrões dominantes de corporeidade (nas sociedades ocidentais pós-industriais, o padrão heterossexual, hierárquico e fundamentado na ascendência do masculino sobre o feminino)[3] que costumam fundamentar discursos e balizar comportamentos e visões.

Colocando luz sobre os modelos de corpos que vêm caracterizando homens e mulheres, a cena teatral pode abrir caminhos para a discussão das relações entre indivíduos, dos valores desiguais atribuídos culturalmente a homens e mulheres e das questões inerentes à construção das "identidades" dos sujeitos.

O discurso histórico da neutralidade na cena

Considerar o processo de "formatação" do gênero na própria cena seria um caminho para se avaliar a ação da vida social sobre a constituição das

3 No teatro ocidental mais comercial, a essa descrição poderiam ser acrescidos "branco", "classe média", "instruído" e "europeu".

identidades e propor novas formulações, tanto dos gêneros "reconhecíveis" (masculino e feminino), quanto dos "ininteligíveis" (quais outras possibilidades já povoam a cena?).

O teatro, bem como a sociedade em que está inserido, veicula desigualdades de gênero, valorizando certas formas corporais (o *body hexus* de Bordieu (1999)), em detrimento de outras. Diferenças de gênero persistem no teatro, uma vez que a linguagem teatral testemunha e reflete a separação entre os gêneros na sociedade. Assim, não é de se estranhar a manutenção na cena da relação dual entre homens e mulheres, dos conflitos, da hierarquia e das diversas formas de desigualdade, marcadas também por diferenças de classe, idade, cor de pele, profissão e etnia. As "formas corporais reconhecivelmente distintas" (Bourdieu apud Shilling, 1997) das mulheres estão encarnadas na cena, tornando-se exemplos vivos da incorporação[4] de sua localização social, gostos e hábitos, e testemunhando a maneira como as mulheres se relacionam com seus corpos e, a partir de sua corporeidade, com outros corpos.

Existiria um tipo de atividade ou função do corpo feminino padronizado no teatro? Seria essa função do corpo da mulher como objeto da percepção que favorece o olhar "do outro"? Ou um corpo voltado para um projeto de satisfação pessoal? Talvez, o corpo feminino na cena seja um "corpo instrumental"? Um corpo "resistente"? Ou um corpo que experimenta flutuações de identidade e dá voz aos comportamentos dissidentes?

No teatro, a padronização da expressividade torna-se evidente já no treinamento dos atores e atrizes, quando é sugerido o modelo a partir do qual o corpo será trabalhado. Os modos de fazer teatral mudam radicalmente no século XX, a partir do advento do encenador, implicando transformações na importância do treino dentro do processo criativo e nas escolhas das práticas, com vistas ao surgimento de um(a) novo(a) intérprete, capaz de incorporar essa "nova teatralidade". A criação do ator e da atriz hoje, cuja realidade dialoga com as mudanças desse período, toma por base a busca de uma fisicalidade apropriada, que soma inspirações da ciência objetiva ocidental e das tradições teatrais, numa fusão interessante entre corpo natural, supostamente neutro, e tecnologias disciplinares, supostamente "genéricas". Esse

4 Butler (2003) insiste que, no corpo, a questão não é a internalização da lei, mas a sua incorporação (a lei não aparece como externa ao corpo que ela normatiza).

modelo de corporeidade sugere um ideal que reproduz a "neutralidade de gênero" presente em outros discursos sociais.

Diderot, em seu esforço de devolver aos comediantes seu valor como cidadão, recusado pela opinião pública, e investido da nobre ação de reforma da cena teatral francesa, idealiza no *Paradoxo do comediante*,[5] entre outras teorizações sobre a arte dramática, a doutrina da segunda natureza do corpo (ou da "consciência dupla do ator" (Carlson, 1997, p.496). Aposta nas potencialidades do julgamento, da observação da natureza e dos processos de ordenação – "racionais" e sensíveis ("viscerais") – dos ensaios teatrais, para o desenvolvimento do controle sobre corpo e mente do ator e da atriz, em nome da imitação verossímil da natureza "ideal" (Matos, 2001). No pensamento do filósofo francês, organiza-se também a noção que funde disciplina e "espontaneidade" (via a repetição de exercícios que se tornam, com o tempo, automáticos e libertadores para a expressão), e que irá povoar vários dos treinamentos contemporâneos.

Na primeira metade do século XX, o projeto de Diderot irmana-se ao cientificismo do século XIX e, depois da segunda metade do século passado, encontra novas influências no *performer* oriental e nas possibilidades de um teatro transcultural. Cada um dos "mestres reformadores" do século faz sua seleção própria de técnicas de treinamento e práticas corporais, visando a articular o trabalho do ator a uma visão de cena autoral, sendo Stanislavski o mais influente entre eles na sistematização da arte da atuação.

Miranda (2003) faz a exploração do cruzamento entre as formas de treinamento do ator e da atriz contemporâneos e as identidades de gênero, questionando em especial as formulações sobre neutralidade e corpo natural e revelando a existência, implícita nas teorias sobre o treinamento atoral, de um corpo regulado (ou constrangido, na palavras de Foucault) de acordo com um ideal "normalizador" masculino. A autora aproxima-se de Grosz (1994), que argumenta que a chamada "universalidade do corpo", subentendida na ideia de neutralidade de gênero, de fato, oculta a supremacia do corpo masculino como norma de referência para as formas de representação.

---

5 O *Paradoxo* foi publicado em 1830, mas elaborado anteriormente. Diderot publicou também outros escritos sobre teatro, o tratado *Discurso sobre a poesia dramática*", o ensaio *Diálogos sobre o filho natural*" e as peças *O filho natural*" e *O pai de família*", além do verbete "Comediante", na *Encyclopédie*, e o capítulo crítico sobre a cena teatral francesa, herdeira do teatro clássico francês, em *Les Bijoux indiscrets* (Matos, 2001).

Tal supremacia significa uma violência contra outros "tipos de corpos" minoritários, obrigados a superar suas diferenças (tornadas incorreções), a fim de participar dos sistemas simbólicos.

Na conceituação da neutralidade do corpo, uma construção cultural e histórica, também subsiste uma noção do corpo como superfície a ser inscrita, de uma matéria bruta à espera da ação humana disciplinar, que oferecerá a ele a forma correta, além de funcionalidade, eficiência e inteligibilidade. Miranda investiga, instrumentalizada pela análise de Foucault (bem como de suas principais continuidades e revisões críticas) sobre as técnicas disciplinares e o corpo dócil, de que maneira algumas dessas importantes técnicas de treinamento de atores reutilizaram a tradição militarista presente nas práticas físicas (entre elas, os esportes, a educação física, a dança e o treino corporal no teatro) na geração de um corpo disciplinado (contaminado pelas formulações sobre prontidão, combate, resistência etc.). A autora relaciona essa tradição ao modo como os mestres do teatro contemporâneo trataram (ou ignoraram) a "fisicalidade do real" que as diferenças de gênero evidenciam.

A teoria de Foucault observa a tecnologia disciplinar (técnicas, processos e mecanismos que "constroem" corpos) em instituições sociais específicas, propagando-se a partir delas para outras esferas da sociedade. Apesar de não tratar do ambiente teatral em particular, Foucault menciona o ensaio teatral como um dos locais onde a prática social tornou-se forma disciplinar (Miranda, 2003). O filósofo francês busca eliminar os "universais" que tendem ao racionalismo do século XVIII (entre eles, "conhecimento", "verdade", "natureza", "natureza humana" etc.) e a perspectiva (iluminista) da neutralidade do conhecimento. Nas palavras de Foucault (2006, p.19):

> Em suma, gostaria de desvincular a análise dos privilégios que se atribuem normalmente à economia de escassez e aos princípios de rarefação, para, ao contrário, buscar as instâncias de produção discursiva (que, evidentemente, também organizam silêncios), [...] das produções de saber (as quais, frequentemente, fazem circular erros ou desconhecimento sistemáticos); gostaria de fazer a história dessas instâncias e de suas transformações.

Segundo a genealogia de Foucault, quando o sexo passa a ser discurso, no século XVI, as técnicas de poder trataram de não apenas julgar

comportamentos, mas de administrá-los. No século XVIII, as políticas do sexo alinham-se à administração das populações (e da demografia) e à submissão do discurso dos desejos à lógica racional: importante não é o que dizer, ou não dizer, mas *como* dizer, de que modo qualificar os locutores e codificar os discursos (valorizando o sexo como segredo). Pode-se acrescentar que o discurso do sexo não se limita à genitalidade, mas estende-se aos usos do corpo, igualmente sujeitos aos imperativos de uma moral (a mesma que regula as falas da ciência, da pedagogia e das artes).

No século XIX, a problematização do sexo e da sua experiência na corporeidade já reveste-se da dimensão que passará a nortear a prática física no teatro do século XX: um segredo que escapa a si próprio, formulado ao mesmo tempo como "interrogatório" (em que a confissão de uma verdade é central) e "problematização" (que essa verdade seja integrada à racionalização e decifrada por ela). Foucault (2006) cita um certo "racismo" nas preocupações, a partir de fins do XVIII, sobre os cuidados com o corpo e métodos da boa saúde (que resultam nas teoria eugênicas do século seguinte). Pode-se acrescentar ao "racismo dinâmico", que Foucault (2006) advoga inspirar os efeitos específicos nas classes sociais das sexualidades e das disciplinas do corpo no Ocidente ("adestramento, intensificação e distribuição das forças, ajustamento e economia das energias"), um aspecto de "sexismo em expansão" (a história do silenciamento das diferenças de gênero), em que a universalização do corpo masculino é elemento central.

O processo de racionalização vivido na história do treinamento do ator ocidental, por meio da influência do discurso científico, portanto, apresenta-se como campo ideal para a análise da maneira como a história afeta os indivíduos, na relação entre conhecimento (a vontade de saber, de Foucault) e corporeidade. Segundo Miranda (2003, p.85, tradução nossa):

> [...] o teatro ocidental do século XX reinventou-se pela adoção de discursos científicos e com a adaptação de "tecnologias do corpo" de outras instituições e tradições. É a ideia de "tecnologias disciplinares" que se tornou importante no treinamento teatral a partir do começo do século XX.

O século XX, portanto, dissemina a sistematização de tecnologias do corpo voltadas para constituição de corpos dóceis na cena ocidental. Foucault irá esmiuçar como a docilidade dos corpos é alcançada, no regime do

biopoder[6] (técnicas de subjugo e controle dos corpos das populações), através do aumento de sua força física, a fim de potencializar a utilidade econômica e a redução de sua autonomia política. No caso do teatro, a docilidade do corpo opera em nome da melhora da capacidade expressiva, numa fisicalidade construída que determinará mudanças na relação entre corporeidades (a compreensão do ator e da atriz sobre seus próprios corpos; a comunicação entre corporeidades, no elenco, e deste com os espectadores). Da mesma forma, empreende mutações nas inter-relações dos criadores, no uso do espaço e na forma como o ator e a atriz consideram a arte da atuação.

De acordo com Miranda, aplicando ainda os termos de Foucault, a formulação de Stanislavski para o "trabalho do ator sobre si mesmo" significa uma mudança a partir da ascensão hierárquica do diretor, não sem a cooperação dos atores e atrizes, que participam ativa e conscientemente do processo. O mesmo se daria com as teorias e práticas implementadas por Meyerhold, Antoine, Copeau, Decroux, Suzuki (já num momento posterior) e, de certo modo, Grotowski: ao mesmo tempo que perde o controle sobre o todo da produção, o ator e a atriz voltam-se para o controle do próprio corpo, em especial de suas habilidades de projeção vocal, coordenação corporal, auto-observação, relação com o espaço e com o coletivo e capacidade criativa, sob a ação mestra da direção. Para a autora, essa função hierarquicamente superior é ocupada predominantemente por homens (ela cita ainda Barba e Boal), sendo que a única formulação sobre treinamento atoral organizada e registrada por uma mulher, com abrangência internacional e influência em muitos campos do fazer teatral, seria a de Viola Spolin.[7]

As técnicas disciplinares descritas por Foucault em *Vigiar e punir* (1987),[8] relativas à organização do tempo/espaço e dos movimentos do corpo, são amplamente relacionáveis ao fazer teatral. Entre elas, a regulação do espaço

---

6 A história do biopoder é a história da maneira como os mecanismos de poder investiram sobre os corpos no que neles há de mais vivo e material. Nos termos de Foucault (2006, p.155): "Se pudéssemos chamar de 'bio-história' as pressões por meio das quais os movimentos da vida e processos da história interferem entre si, deveríamos falar de 'biopolítica' para designar o que faz com que a vida e seus mecanismos entrem no domínio dos cálculos explícitos, e faz do poder-saber um agente de transformação da vida humana [...]".

7 Joan Littlewood, Anne Bogart, Pol Pelletier e Arianne Mnouchkine também poderiam ser citadas. Contudo, para a autora, o trabalho de Spólin tem maior interferência em diferentes culturas e diversos aspectos da prática teatral (direção, pedagogia, teatro em comunidade etc.) (Miranda, 2003).

8 Miranda (2003) baseia-se na leitura de *Vigiar e punir*.

físico (ou a arte da distribuição, selecionando encontros e trocas), a organização das gêneses (o controle das atividades no tempo, com a determinação das agendas de trabalho, o emprego de um ritmo coletivo sobreposto ao individual, a determinação da duração das atividades e atos e a imposição do uso exaustivo do corpo, com a expansão do tempo) e o controle da "integralidade" do corpo nas atividades (por meio da organização do todo corporal na execução de ações e gestos e por meio da articulação entre corpo e objetos, num complexo corpo-máquina) operam desde o princípio do processo teatral (no formato teatral tradicional, o chamado "estudo de mesa", quando a fisicalidade dos atores e atrizes começa a ser projetada segundo o modelo pré-determinado da personagem, já traduzida pela leitura do encenador), ampliando-se para todas as demais etapas.

Os espaços de treinamento criados no século XX são, para Miranda (2003), exemplos de espaços protegidos, que garantem o isolamento do exterior e a homogeneidade do grupo. Ela cita a escola do Vieux Colombier, fundada por Copeau, localizada distante da cidade; o espaço do TAM, de Stanislavski, e o isolamento monástico do Objective Drama Project, de Grotowski. A distribuição espacial também é controlada com a criação, por cada encenador, de espaços de representação específicos, tais como o palco vazio, de Copeau, e os espetáculos de grandes dimensões em espaços públicos, por Meyerhold. A autora ressalta as semelhanças, em termos do reflexo nos modos de relação interpessoais, entre as novas espacialidades dos locais de treinamento e apresentação e os espaços religiosos e militares, analisados pelo filósofo francês.

De acordo com Miranda, as escalas de trabalho nos ensaios teatrais favorecem a melhoria da qualidade no uso do tempo e o seu controle. Em regimes mais "exigentes" de treinamento e trabalho, a vida de atores e atrizes é determinada a partir da prática teatral. Copeau e Decroux criaram atividades organizadas pedagogicamente em um número fixado de anos de aprendizado. Stanislavski e Grotowski propunham longas horas de ensaio, com atividades programadas. Copeau, Meyerhold, Stanislavski e Grotowski empregaram metrônomos e músicas para a regência do tempo coletivo e trabalharam sobre sequências fixadas de ações.

Para esses encenadores, a administração de cursos e a criação de estúdios e escolas, voltados para suas pesquisas, aprofundamento de práticas e formação de novos atores, integram-se à atividade criativa. Essas técnicas

pedagógicas abrigam, segundo de Miranda (2003), os mecanismos disciplinares de organização das gêneses, em geral, com a separação dos tempos de estudo/treinamento e de experiência prática: no Vieux Colombier, o grupo de aprendizes (numa formação de, no mínimo, três anos) era separado dos atores da companhia. Por vezes, esse controle dá-se na articulação de uma pedagogia, formulada de maneira progressiva, como no aprendizado dos exercícios biomecânicos. A própria ideia de exercício engloba essa perspectiva de controle temporal. A via negativa, de Grotowski, pode ser lida como uma tentativa de processo de treinamento sem limitação temporal, uma vez que não tem o espetáculo como ápice e final do processo.

A maior parte das teorias e técnicas de interpretação do século XX almeja reposicionar o corpo dos(as) intérpretes e "corrigir desvios" posturais. Stanislavski emprega o balé e a ginástica sueca, enquanto Copeau, a ginástica natural e Decroux, o modelo geométrico da postura, com o objetivo de reorganizar o todo corporal. Essa intervenção disciplinar na fisicalidade do ator e da atriz encontra sentido também na "composição de forças", termo que Foucault emprega para a organização dos corpos dóceis num coletivo. Para esses mesmos encenadores, a normalização do corpo individual visa ao ajuste ao grupo, como unidades móveis dentro de uma máquina eficiente, com funções determinadas e diversas, que se integram no todo. A adaptação do corpo ocorre, além da sua integração como unidade corporal, na execução de ações e na sua homogeneização numa coletividade, por meio da articulação com objetos, como as máscaras nos trabalhos de Copeau, Decroux e Lecoq (Miranda, 2003).

A observação hierárquica, o julgamento normalizador e a avaliação também são, nesse viés, instrumentos de controle e disciplina. O treino correto visa a selecionar a maioria, ou seja, por meio do poder disciplinar, empregam-se meios para a viabilização da melhoria e amplificação das possibilidades de seleção, durante a avaliação. Esta última é o instrumento que marca as diferenças e os pontos em que o treino não foi eficiente, localizando a necessidade de correção e punição disciplinar. Nas práticas de aprendizado (formalizadas ou não), a inspeção constitui um mecanismo importante para a eficiência do modelo, estabelecendo a distinção hierárquica e legitimando a "normalização" ditada pela posição superior na escala de importância. A observação hierárquica determina a economia de visibilidade, a qual se torna exercício de poder no momento da avaliação.

O treino atoral também está baseado em inspeção, cujos mecanismos são intensificados pelas tecnologias de visualização. No processo de trabalho coordenado por Decroux, por exemplo, a imitação de seu próprio corpo e dos estudantes mais experientes ditava o modelo ideal para os aprendizes, numa economia de sentido em que aquele que vê quer ver-se reproduzido (ibidem). O corpo do ator e da atriz estão expostos à visualização, tanto na aprendizagem e no treinamento, quanto no espetáculo. A conquista dessa lógica da exposição leva a uma autoconsciência: o ator e a atriz aprendem a se ver como os outros os veriam, incorporando não apenas a fisicalidade do "mestre",[9] como também a forma como este vê a fisicalidade dos outros.

A normalização (que é estabelecida a partir de um interesse da direção, responsável por forjar o modelo e o comportamento corporal ideais) emprega os exercícios para atingir seu fim (a homogeneização do grupo e a fixação das especialidades, num escopo aceitável de variantes, tornando as diferenças úteis para o grupo). O aumento da normalização tem relação com a amplificação da visualidade. Na arquitetura dos espaços teatrais no século XX, a perspectiva tridimensional (que destaca a figura do fundo), a proximidade com a plateia e o rompimento com a frontalidade do palco italiano (com o uso do "espaço total" ou dos espaços públicos não teatrais) geram maior visibilidade, o que, na opinião de Schneider (1997, apud Miranda, 2003), leva à feminização dos corpos (para Schneider, o corpo no palco é objeto de penetração do olhar "fálico" do espectador) e pode conduzir a uma economia de fetichização do corpo feminino. Frequente na crítica feminista, a recusa à fetichização gerada pelos regimes de visualidade acusa a presença de uma economia masculinista dominante, ou seja, na forma como as representações da mulher informam e refletem a maneira como o masculino ativo objetifica o corpo feminino passivo.

Miranda (2003) concorda que a leitura de Foucault aplicada ao funcionamento do treinamento do corpo no teatro torna-se mais rica com a revisão realizada pela teoria feminista. Enquanto reconhecem a importância de Foucault para o questionamento da atuação dos sistemas de poder no corpo,

9 Miranda (2003) lembra que nem sempre o diretor está presente no treino. Sua posição é então representada por um assistente, um professor ou, ainda, por um dos atores de maior experiência (ou com posição hierárquica superior). Todas essas possibilidades mudam a relação dos atores com o espaço e o grupo.

algumas teóricas[10] propõem a sua crítica, incluindo os conceitos de corpo sexuado, identidade de gênero e resistência. Dentre elas, Irigaray informa a crítica de Butler (2003), em sua concepção sobre corpos e os regimes de sexualidade. Quando o filósofo francês analisa a produção do sujeito por meio dos regimes disciplinares, para Butler, não diferencia nesse contínuo a constituição da lei e a do sujeito. Assim, as duas "materializações" ocorreriam num *a priori*, como se houvesse um modelo para isso fora da experiência. Além disso, Foucault considera sexo como um princípio de identidade numa perspectiva binária de gênero: o humano dependeria da coerência homem/mulher.

Butler (2003), ainda, defende que a perspectiva de Foucault de "internalização da lei" está superada: a lei é incorporada, e não internalizada. Desse modo, a identidade do sujeito não está "antes da lei" (que não é natural, nem essencial, nem generativa), mas "dentro" e coincidente a ela: "antes" e "depois" são, ambos, performativamente instituídos. Segundo a autora:

> Em outras palavras, em minha leitura o recalcamento do feminino não requer que o agente recalcador e o objeto de recalque sejam ontologicamente distintos. Na verdade, pode-se entender que o recalcamento produz o objeto que nega. (ibidem, p.139)

As ações das mulheres em nome da resistência às "ficções culturais" impostas nos estilos corporais devem operar, nesse viés, dentro do discurso da lei. É na potencialidade da resistência (na vida psíquica e nas intervenções corporais) que certas autoras investem seus esforços e, ao mesmo tempo, reivindicam a superação da reflexão proposta por Foucault. McNay e Grosz (apud Miranda, 2003), de modos diversos, reiteram que os poderes disciplinares não são monolíticos e que o filósofo francês, ao priorizar o aspecto das instituições de poder, não atenta para essa potencialidade de resistência presente nas relações de poder.

---

10 Miranda (2003) cita Judith Butler, Lois MacNay, Anne Balsamo, Honi Fern Haber e Elizabeth Grosz. De um modo geral, a releitura feminista do pensamento de Foucault aponta como o filósofo desconsidera a diferenciação de gênero na conceituação do corpo e nas teorias do biopoder e das tecnologias disciplinares. Assim, quando ele fala de corpo, embora não o mencione, está falando do corpo masculino. Essa cegueira de gênero faz com que a mulher ocupe um papel de desconforto conceitual e o feminino seja excluído do discurso cultural. Seu projeto de análise de fisicalidade, dessa forma, não se realiza amplamente.

As soluções de sobrevivência contra a coerção e a punição nas artes cênicas, do mesmo modo, precisam tomar por princípio que os *atos de gênero* (estratégias performativas, e não projetos munidos de força "originária imaterial", entre elas, a separação dual entre corpos, masculinos e femininos, também no teatro, e a dominância masculinista nas práticas e teorias cênicas) geram a *ideia de gênero* (por exemplo, da neutralidade do corpo, presente em muitas formas de treinamento atoral), que não existe senão *nesses* e *por esses* atos. A ação "feminista" (no sentido da crítica às hierarquias de gênero), desse modo, não precisa basear-se numa "qualidade feminina" essencial e imutável, mas pode dedicar-se, entre outros recursos, a expor o mecanismo de construção que motiva os atos de gênero.

A revisão feminista ao pensamento foucaultiano permite a Miranda (2003) encaminhar algumas conclusões no campo do teatro contemporâneo. No século XX, os projetos de treinamento buscam oferecer ao ator e à atriz um "ideal de corporeidade" baseado na figura do cidadão/trabalhador, em que está subentendida a imagem do soldado. A concepção, cega para a questão da diferença sexual, obriga a mulher a passar por uma "produção dupla" no processo de treinamento: ela está integrada à história do corpo masculino, mas é, a princípio, excluída desse modelo ideal. O corpo feminino é segregado como típico demais, ou excessivo (como confirmam os constantes comentários críticos de Stanislavski sobre a postura física da aluna-personagem Sonya).[11]

Se o corpo masculino é a norma, o treino tem como fim modificar os sinais sociais do corpo feminino (que, potencialmente, pode atingir os mesmos padrões que os homens, ainda que passe por um processo mais complexo de correções). Contudo, destaca Miranda (2003), os sinais de gênero são mantidos no treinamento: basta lembrar as máscaras neutras, com traços característicos para cada um dos sexos; o uso de trajes diferenciados para homens e mulheres, nos estudos biomecânicos de Meyerhold; assim como a atribuição

---

11 Sobre as personagens aprendizes de *An Actor Prepares* e *Building a Character*, Hapgood (1949, p.3, tradução nossa) explica: "Aqui estão os mesmos alunos, que representam um grupo característico de jovens atores – aquele sujeito polêmico Grisha; Sonya, que é bela e com isso convencida; seu admirador, o piadista Vanya; Maria, com sua intuição feminina; o par introspectivo, Nicholas e Dasha, o acrobata e bem coordenado Vasya; e, sobretudo, Kostya, o ex-estenógrafo que por saber taquigrafia é capaz de fazer um registro detalhado das aulas em um tipo de diário do ator".

de papéis diferentes segundo o sexo dos executantes, nos exercícios em pares do encenador russo (mesmo que as mulheres tenham carregado os homens, nas imagens acessíveis dos estudos, são sempre os homens que sustentam o peso das mulheres: os registros históricos restauram a dominância masculina) para se perceber a continuação dos padrões sociais de diferença sexual.

Pode-se concluir que a diferença entre os papéis masculinos e femininos, ou a diferença de gênero, enquanto resultante cênico, é estimulada pela prática teatral, ainda que no treino – conforme descrito até aqui – não exista uma atenção específica para o que essas diferenças signifiquem, seja em termos fisiológicos, seja num aspecto ideológico. Em virtude disso, no treino corporal orientado a partir do modelo "neutro", implicitamente "masculino", o corpo feminino irá viver o processo contraditório de sua presença e de seu apagamento. Nas práticas disciplinares físicas empregadas no treino teatral, cabe à mulher resolver o choque que se instaura quando precisa compartilhar de um modelo masculino de corpo e de um processo que, ao mesmo tempo, aceita sua presença e atua sobre ela, mas procura excluir suas especificidades corporais.

Contudo, McNay (1992)[12] irá lembrar a crise que o corpo feminino estabelece, configurando uma ruptura no modelo de produção de corpos dóceis. Para a autora, é sobre essa crise que o corpo feminino pode fundamentar sua resistência. Segundo Holmes (2001, s.p., tradução nossa):

> Ela [McNay] observa que o que é preciso é um entendimento de que, enquanto o gênero não pode nunca ser considerado isoladamente, separado deposição socioeconômica, etnia, raça e localização histórica, seria um erro pensar que aqueles sistemas de classificação mais amplos de algum modo produziram um campo totalmente limitado, finito e unificado, no qual, portanto, todas as subjetividades, masculina e feminina, seriam idênticas e mutuamente incompatíveis.

A conhecida submissão do feminino pelos mecanismos de poder não impede ações individuais e coletivas de ruptura; lembrando que a

---

12 Sua obra *Foucault and Feminism – Power, Gender and the Self* é fundamental para a discussão da "ação" feminina, em termos da transformação de sua posição marginal e negativa na cultura ocidental (McNay, 1992).

marginalidade não pode ser tomada como essencial, nem autêntica. No teatro em especial, corpos podem "adquirir" a fisicalidade de outros corpos, sejam eles do mesmo gênero, ou não. O problema reside na consciência (ou ignorância) das implicações desse processo. Quando permanecem intocadas as noções de "feminilidade intrínseca" (o corpo da mulher, transformado no "corpo feminino") e a desvalorização dos sinais ditos femininos no corpo de ambos os sexos, a potência de desestabilização não pode emergir. Segundo Miranda (2003, p.125, tradução nossa):

> Não se pode afirmar que as mulheres resistirão às práticas disciplinares simplesmente porque elas são masculinamente orientadas, visto que isso implicaria numa visão essencialista dos corpos. Contrariamente, ao seguir rotinas masculinamente orientadas, elas ou interrompem ou enfatizam identidades de gênero.

A efetividade do fator de resistência, portanto, não depende, a princípio, de o gênero excluído ser o feminino. Primeiro, qualquer procedimento que busque levar em conta as diferenças de sexo precisará duvidar do corpo "neutro" e considerar a multiplicidade de corpos. Contudo, sinais do "masculino" e do " feminino", quando destacados, não podem ser redutíveis às características sexuais primárias e secundárias, mas necessitam ser entendidos como construções historicamente e ideologicamente demarcadas.

Além disso, no contínuo corporal, as dimensões psíquicas e sociais não são opostas, mas integradas. Portanto, inexiste uma subjetividade interna que controla a materialidade. De maneira semelhante, numa perspectiva ampliada, não há controle externo capaz de simplesmente manipular corporeidades e indivíduos (Grosz, 1994). O rompimento com a ideologia sexista no treinamento dos atores e atrizes, desse modo, pode surgir de muitas formas. Tais mudanças serão relativas à revisão crítica dos interesses e "resultados" estéticos e dos aspectos de produção ali envolvidos, bem como da relação do espetáculo com o espectador (se essa for a finalidade do treinamento), ou, no mínimo, das políticas de visualidade que o treino encampa. Certamente, implicarão na alteração das relações de poder no processo de ensaios e criação.

Esse redimensionamento pode ser abrangente. Inclui desde o questionamento do tipo de tecnologia disciplinar e ênfase dos exercícios adotados, passando pela democratização da reflexão sobre o quê, quando e como treinar.

Abrange, ainda, a aceitação das diferentes formas de acessar o treino num coletivo (de acordo com as especificidades dos corpos) e a contextualização das práticas em suas fontes e tradições culturais originais (evitando traduzir a "cegueira de gênero" nas suas variantes racial, social e étnica). Outras possibilidades são o revezamento das posições de observação hierárquica (se não, pelo abandono completo do conteúdo seletivo desse instrumento de aprendizado) e o diálogo e intercâmbio de práticas entre o teatro profissional e outros ambientes e modos de fazer teatral, assim como o deslocamento dos objetivos do treino, de uma economia voltada para a eficiência e maestria corporais (de acordo com uma concepção mecanicista do corpo), para outra norteada pela valorização da unidade corporal e permeada pela busca de autoconhecimento e troca de informações e saberes.

Movimentos de mudança na norma e nas disciplinas reguladoras da corporeidade

Na opinião de Miranda (2003), soluções vêm sendo apontadas pela prática teatral. Um importante "ponto de ruptura", segundo ela, encontra-se nas pesquisas sobre o trabalho do ator e o treinamento corporal em Grotowski e Barba.

Embora pertença à tradição de treinamento atoral em que figuram Stanislavski, Meyerhold e Vaghtangov, Grotowski desenvolve uma trajetória pessoal, com fases distintas entre si. Inicia sua pesquisa com uma "orientação técnica" relacionada à preparação dos atores para o espetáculo, norteada pelo treino físico de aspectos atléticos ("corporais", realizados a fim de ampliar a consciência e o domínio do ator sobre sua corporeidade), o qual se soma a exercícios mais "plásticos"[13] (de improvisação e composição), fundindo influências dos teatros e práticas ocidentais e orientais. A experiência com as ações básicas, com vistas à expansão das possibilidades motoras e ligada à investigação da cena, transita para a ênfase no treinamento diário do ator e da atriz (entre 1963 e 1965), em que desenvolve exercícios corporais, respiratórios e vocais. Estes conduziriam, com o passar do tempo, à ideia do treino como uma pesquisa pessoal.

13 A diferença entre o "corporal" e o "plástico" está em Grotowski (2001a).

Essa nova perspectiva é fundamental para o aparecimento das especificidades do corpo, incluindo suas identidades e, entre elas, a de gênero. Ela implica, também, a transição de um corpo "universal", alijado de sua história individual e cultural, para um corpo "subjetivado" e atento às suas necessidades. Flaszen e Polastrelli (apud Grotowski 2001b, p.30) lembram o espírito aberto às contradições do mestre polonês, ao afirmar que a investigação individual do ator e da atriz abre caminho para a via negativa, de abandono do que é "reconhecível e justo". Esse aparente desinteresse pelo específico não escapa à observação de Miranda (2001), quando sustenta que o projeto de "desnudamento" de Grotowski, diversamente do proposto por Copeau, exige que o ator e a atriz entrem em contato com sua natureza individual, para depois sobrepujá-la na direção de um "corpo-vida", mas sem dissolver-se. Para Grotowski (apud Flaszen; Polastrelli, 2001, p.206): "E quando digo *corpo*, digo *vida*, digo *eu mesmo*, você, *você inteiro*, digo".

Observador do Teatro das Treze Fileiras e assistente de Grotowski nos anos 1960 (em *Akropolis* e *Dr. Faustus*), as linhas principais de investigação de Eugênio Barba comprovam as profundas afinidades entre eles. No entanto, a presença dos discursos e as técnicas de treinamentos dos mestres europeus e os modelos e práticas do teatro oriental, recorrentes nos processos de trabalho do Odin Teatret desde sua fundação, em 1964, são mais do que uma continuidade natural das pesquisas do mestre polonês. Também o interesse pelo treino individual, no direcionamento de Barba junto a seu grupo, adquire implicações ainda mais profundas para a questão do corpo "sexuado" do que ocorreu com Grotowski.

Os longos períodos de treinamento e a presença de aspectos marciais (na disciplina hierárquica e no tipo de exercícios e técnicas selecionados, com muitos dos elementos do treino corporal e vocal de Grotowski) caracterizam a princípio o trabalho físico do Odin. O treino passa, posteriormente, a apreciar as pesquisas individuais dos atores e atrizes, solicitando novas rotinas de treinamento, para o melhor acompanhamento de seus "ritmos orgânicos" particulares. O ator e a atriz definem seus parâmetros de trabalho, a partir da concepção de análise transcultural que norteia o grupo (o exame comparativo de práticas provenientes de contextos culturais diversos, em busca dos princípios recorrentes, entre eles a dança das oposições, o equilíbrio extracotidiano, o princípio de equivalência etc., com vistas à recolonização do corpo).

Da maior autonomia sobre seus temas e enfoques de pesquisa, alguns atores e atrizes do Odin encaminham-se para a adoção de aprendizes, dividindo nos núcleos menores a função de coordenação que cabe a Barba na companhia. Iben Nigel Rasmussen, Julia Varley e Roberta Carrieri são atrizes da companhia que passam a agregar ao seu redor grupos de trabalho, definindo cada vez mais seus modos particulares de treinamento e composição de material criativo. O confronto dessas atrizes com sua corporeidade, com a administração de seus próprios percursos de aprendizado e pesquisa e com o papel de orientação na formação e treinamento de outros atores e atrizes transforma profundamente a estrutura hierárquica do Odin e sugere novas direções para a prática corporal atoral, no que tange ao corpo feminino.

De acordo com Masgrau (1999), esse redirecionamento conduz a um outro entrelaçamento entre técnica e criatividade, tornados dois polos de uma só relação orgânica, a qual resulta numa mudança substancial do trabalho atoral sobre a personagem. O desmascaramento do(a) intérprete, à maneira de Grotowski, conduz ao mergulho do ator e da atriz em sua realidade (uma autopenetração) e, por meio das repetições e construções de partituras, à criação de uma dramaturgia do ator. Segundo o autor:

> Nesse contexto, os velhos conceitos reaparecem, como por exemplo o da personagem teatral (ver a entrevista com Iben Nagel Rasmussen), ou de improvisação (ver a entrevista com Roberta Carrieri), mas reformulados a partir de uma nova tomada de consciência: a personagem e a improvisação são convertidas em ferramentas que o ator utiliza dramaturgicamente para articular sua própria presença.(ibidem, p.g4, tradução nossa)

A revolução que a "dramaturgia do ator" propõe traduz-se numa nova corporeidade, contaminada pela realidade física, psicológica e cultural do ator e da atriz, dinamizada pelo estatuto ficcional e pela qualidade da "presença", ou seja, no "aqui/agora" da cena. Essa escritura no espaço da cena pode contaminar literalmente a criação textual e, pode-se afirmar, é impossível que não o faça. O espectador, consequentemente, não mais será capaz de isolar a fala ficcional do discurso atoral, não porque essa separação estará oculta pelo enquadramento ficcional realista, mas porque as duas instâncias passam a ser tão evidentes que serão percebidas como irredutíveis e inseparáveis. Da mesma forma, ficam mais evidenciadas as outras construções que

envolvem a presença material do intérprete e os discursos que essa materialidade aporta, entre eles, a *performance* do gênero.

O poder subversivo do jogo

O emprego de jogos teatrais para o desenvolvimento da prática do teatro, nas pesquisas de Augusto Boal e Viola Spolin, segundo Miranda (2003), é outro caminho que possibilita a compreensão da corporeidade fora da normalização masculinista, sem impor ao trabalho corporal tecnologias disciplinares coercitivas, insensíveis às diferenças individuais. Boal e Spolin partem de contextos culturais distantes entre si e estruturam de modos diversos seus sistemas de trabalho com jogos tradicionais e dramáticos. A experiência teatral de Boal fundamenta-se num interesse no questionamento das relações de poder e formas de opressão (tanto externas, quanto "internas", incorporadas pelos indivíduos), enquanto Spolin, no envolvimento da proposta educacional. Boal e Spolin (2003), contudo, ultrapassam suas cenas de origem e abrangem a atividade teatral como um todo, embora proponham a superação do modelo teatral mais tradicional.

Vários aspectos, no entanto, os aproximam: ambos trabalham com elementos que podem ser empregados em outros ambientes, que não o chamado teatro profissional. Esse comprometimento com vários tipos de coletivos, com objetivos diferenciados para o mergulho na linguagem teatral, trouxe para seus projetos maior clareza estrutural e uma organização estratégica mais plural, em termos dos objetivos e instrumentos empregados para o treinamento e a criação. Os jogos viabilizam o enfoque na comunicação entre as pessoas e estimulam lideranças flexíveis e intercambiáveis. Sua potência crítica favorece a constituição de uma voz polifônica (com perspectivas diversas para a mesma situação) e a reflexão sobre o próprio processo de treinamento.

A relação espetáculo-plateia que os sistemas de jogos propõe subverte o vício da identificação e da catarse, características da representação mimética clássica, e postula um espectador protagonista, capaz de alterar a ação dramática (Carlson, 1997). Boal permite ao espectador sugerir soluções para os impasses da cena e Spolin promove a constituição da plateia como uma outra função do ator-jogador. Também a abordagem do campo ficcional que Boal

e Spolin pretendem atingir os distancia do teatro tradicional, mais baseado na textualidade: ao invés de "atuar" ou "sentir", o ator de Spolin "fisicaliza", empregando a improvisação como base da constituição da cena, enquanto o ator de Boal "atualiza" na cena sua vivência fora dela, só que portando a capacidade de "ver a si mesmo vendo" (Boal, 2002). Contudo, é no tratamento da corporeidade que os jogos emprestam sua maior colaboração para a questão das diferenças sexuais.

Muito embora não tratem o treino atoral como um objetivo isolado do processo de trabalho, no que tange ao trabalho corporal, os jogos e aquecimentos do sistema de Boal inovam, ao propor uma constante variação de formato dos exercícios, o que rompe com a mecanização das repetições. Miranda (2003) lembra que a ênfase transfere-se da "maestria na realização" para o desafio da novidade e o prazer da execução. Ao invés do investimento na melhoria das qualidades individuais, estimula-se o despertar sensorial e o contato próximo com a fisicalidade dos outros participantes. A demanda física é relacionada às exigências corporais da vida cotidiana, revelando o funcionamento do corpo em outros contextos e a importância de acrescentar-se, no teatro, a perspectiva do autoconhecimento e o foco na exploração. Além disso, os jogos propõem maneiras de investigar a realização de movimentos com precisão e a ampliação do vocabulário expressivo, com a comunicação não verbal, o uso do ritmo, do espaço e da musicalidade.

Na perspectiva de Spolin (apud Miranda, 2003), a mudança no sentido do trabalho corporal também é considerável. A expressão física é absolvida de normatizações externas, uma vez que "fisicalizar" depende do todo corporal integrado à ação e ao momento em que ela se processa. "Fisicalizar" também exige liberdade formal e a interação constante do jogador com o espaço e com os outros jogadores.

No sistema de Spolin, o esforço físico é substituído pela excitação do jogar. Ainda assim, o refinamento da expressão e do movimento do corpo é privilegiado em alguns jogos, sempre mantendo a ideia da "solução de um problema", acima da busca pelo virtuosismo na execução. Desse modo, qualquer modelização perece ante a descoberta de novas maneiras, sempre múltiplas, de se resolver o objetivo do jogo: esse objetivo torna-se um ponto de concentração coletivo, postulado como oportunidade de melhora dos elementos da comunicação entre os jogadores no espaço da cena e da cena com os espectadores.

Spolin e Boal não tematizam diretamente as diferenças sexuais. Ainda assim, ambos questionam o poder regulador estável e elegem um modo de fazer teatral em que as regras do jogo devem ser aceitas por todos e a corporeidade tem voz ativa (Miranda, 2003). Por essa razão, a importância do trabalho com jogos em grupos excluídos não escapou ao trabalho feminista, como comprovam a aplicação das técnicas de Boal em projetos feministas ao redor do mundo (com destaque para França, Holanda, América do Norte e América do Sul). No Laboratório Madalenas – Teatro das Oprimidas, fundado em 2009, a investigação sobre a opressão feminina abraça o teatro e as ferramentas criadas por Boal, ampliando suas aplicações.

A partir do momento que o jogo teatral enfoca a questão de gênero, novos sentidos são atribuídos, por exemplo, aos momentos em que ocorrem o contato físico. Fisher (apud Miranda, 2003), responsável pela aplicação do sistema de Boal nos Estados Unidos, cita como o "tocar" e o "ser tocado", em grupos de mulheres, encaminham a discussão de temas tais como a violência e a objetificação do corpo feminino. O jogo possibilita que a experiência feminina saia do silêncio, que seja corporificada e reapresentada no coletivo, em que será debatida e reposicionada.

Políticas da cena e o problema da materialidade do real[14] do corpo feminino

A ênfase pronunciada na crítica ideológica nas relações de poder e nas diferenças sexuais, com vistas ao confronto às práticas sociais coercitivas, ganha instrumentos com a aproximação do fazer teatral à conceituação de um teatro político, no modelo de Bertolt Brecht. O encenador e pensador alemão é amplamente citado na prática dos grupos feministas, em especial,

---

14 A "materialidade do real" refere-se aqui aos elementos tangíveis do fenômeno teatral; os quais dependem mais da presença física real do emissor, o ator e a atriz, (e portanto, de um receptor), do que, de certo modo das ferramentas expressivas empregadas (ainda que não seja um corpo "puro", mas mergulhado no imaginário cultural e de intencionalidade), do que está sendo "feito" e da competência do receptor. O termo enfatiza também a simultaneidade dos "momentos" de produção e comunicação, que, segundo Marinis (1993), define a *performance* (juntamente com a presença viva do *performer* e do espectador). A expressão enfatiza o caráter "performativo" do teatro, antes de seu aspecto representacional: o real não está determinado, portanto, pelo enquadramento ficcional.

na dramaturgia criada por mulheres e preocupada com o questionamento dos papéis sociais e das desigualdades de gênero.

A trajetória extensa e o volume de produções de Brecht dificultam qualquer diagnóstico apressado no que diz respeito ao tratamento dado à corporeidade no treinamento dos atores e atrizes em sua teoria e nos textos sobre os processos de criação (em especial, na conceituação do *gestus* e do distanciamento crítico). Produzidas em mais de trinta anos, suas reflexões somam notas de ensaio, aforismos, fragmentos e instruções que, de acordo com Connoly e Ralley (2008), abrangem uma variedade de técnicas, não se restringindo a uma metodologia global de atuação.

Cumpre considerar, assim como deveria ser realizado em relação às trajetórias artísticas dos outros mestres do teatro, que qualquer avaliação formulada do ponto de vista atual não pode eliminar das afirmações e procedimentos desses artistas o contexto de suas respectivas épocas e culturas. Pode-se, evitando uma "caça às bruxas" tardia (no mínimo, infundada e totalmente ineficiente), ressaltar o "espírito da época"; prospectar a maneira como a disciplina corporal e as corporeidades relacionadas à cena eram tratadas, assim como investigar a presença ou ausência de alternativas à "cegueira de gênero" na pesquisa desses encenadores e em suas relações de trabalho. O que se configura aqui, portanto, é um diálogo entre os discursos desses artistas, as escolhas da fala histórica (que já limita fontes e tende a direcionar conclusões) e a expectativa evidente no discurso de quem inquire, *a posteriori*, as obras desses criadores.

É interessante observar, contudo, se (e de que maneira) a proposta brechtiana de transformação das formas teatrais, em defesa de um teatro crítico, pôde apreciar a abertura dos corpos dos atores e atrizes às suas próprias necessidades e especificidades, propondo a dinamização das relações hierárquicas no processo criativo (permeadas pela diferença de gênero) e a inclusão, na apreciação do espectador, de uma maior consciência das *performances* de gênero historicamente demarcadas, presentes nas obras.

No teatro de Brecht, o papel do sujeito na produção do conhecimento é tema central, inclusive, no processo de autoconhecimento, uma vez que a ideologia oferece o espelho em que o sujeito se reconhece e constrói sua identidade. Em seu método dramático, Brecht emprega técnicas para revelar o artifício e a arbitrariedade da construção social dessa identidade, formulada pelas relações de poder. A forma episódica, composta de partes que se

contradizem e sugerem possíveis reorganizações, rompendo a forma aristotélica tradicional (das unidades de tempo, lugar e ação e a ideia de *mimesis*) caracteriza a estrutura épica brechtiana e favorece a desconstrução do "natural".

O ator e a atriz brechtianos expõem as condições de produção do gesto de autoidentidade, apresentando junto dele as outras possibilidades que não se realizam, mas estão ali inferidas. Naquilo que o gesto é, portanto, o ator e a atriz trazem implícito sua alteridade. Segundo Eagleton (apud Reinelt, 1990, p.101, tradução nossa):

> O gesto dramático, ao reproduzir o comportamento habitual de maneiras artificialmente vazias, o representa em toda sua ausência, na sua supressão das condições materiais e possibilidades históricas e, assim, representa uma falta que [o comportamento habitual] também produz.

O ato, posicionado como uma ausência repleta de significados,[15] um *gestus*, é uma ferramenta técnica empregada para revelar as relações sociopolíticas que sustentam os atos sociais. O *gestus*, ao lado do "estranhamento" e da estrutura épica, compõe o teatro brechtiano e torna possível a construção de um sujeito "em processo", vivendo as contradições provocadas por práticas sociais cujas forças são concorrentes. Essas forças em conflito podem não conduzir a um sujeito unificado, mas são a chance para uma mudança dialética.

São estratégias para o estranhamento o efeito de alienação, na relação entre ator e personagem (por meio de recursos tais como a "historicização" e o rompimento da quarta parede, com um direcionamento sem a mediação ficcional), e o distanciamento do espectador, com a interrupção da linearidade da narrativa e alternância de cenas dramáticas e musicais, por exemplo. Também na construção da personagem, o ator e a atriz precisam apresentar os atos que caracterizam a personagem em suas condições históricas, deixando perceptíveis as alternativas possíveis naquele determinado contexto. Assim, a unidade do sujeito é destruída, ao mesmo tempo que o ator e a atriz oferecem sua posição "pessoal" diante daquele impasse, como um sujeito histórico encarnado materialmente. O significado da personagem não é desenhado a partir de sua lógica interna, mas de sua relação com o tema e

---

15 A discussão torna a ser apreciada, em maiores detalhes, no trecho a respeito da teoria e prática do teatro feminista.

com o coletivo, mais uma vez, ressaltando a implicação de qualquer concepção de indivíduo com sua natureza política.

Essas prerrogativas tornam o teatro brechtiano fundamento para várias práticas e conceitos do teatro feminista. Para o feminismo, o corpo da mulher é lugar de manifestação das tensões entre corpo "natural" e corpo "civilizado", cujo apartamento foi provocado pela tradição logocêntrica. Esse corpo cindido, exposto a forças contraditórias, é ainda mais dilacerado pelas formas de representação simbólica, em que o sujeito mulher é visto pelo olhar masculino, que o posiciona como "o outro".

No teatro de cunho feminista, torna-se central acrescentar à prática do fenômeno teatral a consciência da economia "falocentrista", que permeia tanto a representação quanto a percepção do fenômeno teatral. Essa preocupação guarda proximidades com o objetivo do teatro brechtiano de provocar o surgimento de um sujeito ativo, capaz de denunciar as construções ideológicas a que está exposto, a fim de transformá-las. Segundo Reinelt (1990, p.105, tradução nossa):

> Na prática, exatamente como Brecht, os textos de artistas feministas reafirmam um "eu" feminino, não apenas "fixando o não-mas", que é uma relação negativa, mas também encenando a experiência feminina e recorrendo a uma prática política direcionada ao combate ideológico. Postura ativa é presumida aqui, também.

As artistas feministas buscam no teatro a afirmação positiva de uma "postura de ação", constituída a partir da experiência das mulheres no mundo, e não mais descrita como uma instância abstrata, fora da cultura e do sistema simbólico e, portanto, fadada à imprecisão conceitual e à impossibilidade de interferência no mundo. Na cena, esse "salto epistemológico" não é constituído apenas por meio da dramaturgia. Assim como no teatro de Brecht, outros "horizontes" de possibilidades para a realidade feminina são constituídos no espetáculo, pelos procedimentos de distanciamento (a ironia e a paródia, por exemplo) e de rompimento com o realismo da cena (emprego de travestimentos, trocas de personagens e outros recursos que provocam o contato do espectador com as ambiguidades de gênero e com o "artificialismo" da identificação entre ator e personagem). Revelar as construções do enquadramento ilusionista equivale a expor as construções de gênero

no corpo das intérpretes, dando voz às flutuações de identidade e exibindo a coerção social atuante na concepção binária e hierarquizada dos papéis sexuais. Segundo Diamond (1997, p.46, tradução nossa):

> Uma prática feminista que busca expor ou ridicularizar os limites de gênero, *revelar* o gênero-enquanto-aparência, enquanto efeito (e não pré-condição) das práticas regulatórias, geralmente emprega alguma versão do estranhamento brechtiano. Ou seja, através da alienação (não simplesmente rejeição) da iconicidade, destacando a expectativa de similitude, a ideologia de gênero é exposta e devolvida para o espectador.

O "teatro radical",[16] inclusive o de cunho feminista, abraça a pesquisa do teatro dialético brechtiano, identificando-se com seu compromisso de transformação da realidade social e de confronto ideológico por meio da arte, com vistas a interromper a "inevitabilidade histórica" da inferioridade feminina veiculada pelos códigos de representação dominantes (Reinelt, 1990). Mais do que isso, ele recusa a voz hegemônica, unívoca, daquele que formula o discurso, e questiona a postura mimética do teatro, assentada na posição de ser "aquele que mostra", que domina a narrativa "verdadeira" (Diamond, 1997). Tanto a estabilidade dos sistemas de representação, quanto a universalidade e "invisibilidade" da *mimesis* clássica (de Platão e Aristóteles) são desafiadas, em favor de uma cena localizada num contexto determinado e comunicada por um indivíduo encarnado, "performando" uma identidade de gênero ideologicamente informada. O discurso desse teatro visa destruir qualquer autoridade, mesmo que seja a do "feminino".

Contudo, o conflito entre os projetos de revolução social e de transformação pessoal (ou da história das mulheres) mantém-se como pano de fundo da aproximação entre o teatro épico e o teatro feminista. A oposição remete à tensão entre os direcionamentos do feminismo (que alimenta o teatro feminista) e do marxismo (a base do teatro dialético de Brecht), a respeito de qual foco deveria orientar o ativismo (nas ações e na crítica ideológica), se a desigualdade de classes, ou de gênero.

---

16 O termo designa formas teatrais que se fundamentam na crítica ideológica, com a finalidade de atingir mudanças sociais (Ryan, 2007)

Esse tensionamento assemelha-se ao vivido no processo de constituição dos movimentos das mulheres, traduzido no choque entre os pensamentos do "*women's right*", do "*women's liberation*". Do *women's right* (movimento composto em sua maioria por profissionais liberais, reunidas em torno de organizações tais como a National Organisation for Women),[17] deriva o que veio a ser o feminismo liberal, e do *women's liberation* (formada por mulheres mais jovens, ativistas da New Left, que aparecem na mídia mais tardiamente, no final da segunda metade do século), o feminismo radical (ou cultural). Esse último, embora posicionado mais à esquerda que o feminismo liberal, confrontava-se também com outra tendência, autointitulada feminismo marxista.[18]

O feminismo liberal visava a acabar com as barreiras legais para a participação plena das mulheres nas atividades públicas, em igualdade de direitos com os homens. Focado na luta pela ampliação da participação feminina, o feminismo liberal mostrava-se menos preocupado com a transformação das instituições econômicas e políticas. Nesse ponto, sua distância em relação aos movimentos mais "à esquerda" torna-se mais clara. O feminismo radical, abraçando a causa do "pessoal é político", volta-se na direção do "despertar de consciência" (em grupos de discussão e manifestações de rua) e do questionamento dos papéis sexuais na esfera pessoal, mostrando a relação entre as dimensões econômica (pública) e privada. Essa compreensão influenciará também o feminismo liberal (ainda que defendendo a submissão da dimensão privada ao controle público) (Nicholson, 1986).

O feminismo radical volta sua crítica para a desigualdade do "sistema de papéis sexuais", as instituições e práticas que geram e mantêm as diferenças entre os sexos. A valorização do feminino se torna parte de sua agenda política. Algumas de suas colocações, contudo, assumem direções

---

17 A organização surge na esteira dos movimentos pelos direitos civis nos Estados Unidos, em 1966, com uma plataforma ampla de objetivos, que se embasam no interesse de "[...] tomar a atitude de trazer a mulher para uma participação mais completa na nas principais esferas da sociedade americana atual, exercitando todos os privilégios e responsabilidades em parceria de fato igualitária com os homens" (Friedan, 1966, s.p., tradução nossa).

18 Segundo Case (apud Carlson, 1997), essas são tendências do movimento. Contudo, a maioria das feministas costuma reunir essas posições, que não são tão claramente distintas. A divisão aqui apresentada segue as correntes do feminismo americano, por serem mais facilmente caracterizáveis, e permitirem, a partir delas, a análise das tendências na França (a psicossemiótica e a "écriture féminine") e na Inglaterra (os feminismos burguês, radical e socialista).

problemáticas, como a tendência em busca de fundamentos em "universais" e nas "diferenças biológicas" (indicando também um certo essencialismo), com a intenção de explicar o fenômeno da opressão feminina e definir a "natureza da mulher" (em sua ligação com a família, por exemplo). O feminismo radical, posteriormente, abandona a ênfase na discussão dos papéis sexuais e da importância da família e caminha para temas de raça e classe, além de sexualidade e desejo femininos. Deriva daí o feminismo lésbico.

O feminismo marxista diferencia-se a partir da necessidade de fornecer explicações historicamente fundadas para as causas da opressão de gênero. A questão da diferença de classes toma o centro do debate:[19] para Marx, as posições de classe são demarcadas em razão das relações aos meios de produção, de alimentos e objetos; isso exclui as atividades relativas à família das mudanças necessárias no processo histórico. Essa ênfase na organização da economia é razão da crítica do feminismo radical ao marxista, que, por sua vez, questiona o destaque dado pelas "radicais" ao biologismo e ao corpo feminino.

Nicholson (1986) defende que uma maneira de reintroduzir a importância do gênero na teoria marxista seria a de historicizar a análise de Marx; o que significaria não apenas equivaler a atividade de reprodução à de produção (medida que resultaria em tornar a reprodução "alienante", apenas um trabalho fisiológico, não histórico e bruto), mas levar em conta a especificidade das sociedades modernas e capitalistas, em que laços familiares ainda determinam aspectos das relações de produção, por meio de trocas com outras instituições e práticas sociais (sexualidade, religião, trabalho organizado etc.). Dessa forma, gênero, assim como o trabalho remunerado e o sistema de propriedade privada, organizaria a produção e a distribuição das riquezas.

O feminismo socialista, para o qual a família não se separa, na economia atual, do processo de obtenção de alimentos e objetos, propõe confluência semelhante. De acordo com sua perspectiva, o "materialismo" não pode desvencilhar as continuidades histórica e biológica, deixando de lado, por exemplo, a importância das atividades de socialização. Isso, porque a biologia

19 *The Origin of the Family, Private Property, and the State*, de Engels, oferece a formulação que permite unir a discussão de gênero ao surgimento da propriedade privada, geradora da dominação de classe (central no enquadramento marxista). A obra é publicada em 1884 e traduzida para o inglês em 1942. Engels a escreve em resposta ao *Marx's Precis*, e teve modificações posteriores do próprio Engels. É um dos textos fundadores do socialismo (Nicholson, 1986).

permite a própria "produção" de outros seres humanos, ao mesmo tempo que a reprodução, com as mulheres presentes no mercado de trabalho, interfere na produção econômica. Segundo Young (apud Nicholson, 1986, s.p., tradução nossa):

> Atividades tradicionalmente femininas, tais como dar a luz e criar filhos, cuidar de doentes, limpar, cozinhar etc. se encaixam na categoria de trabalho, assim como a feitura de objetos numa fábrica. O emprego da categoria de produção ou trabalho para designar apenas a feitura de objetos materiais concretos numa fábrica moderna tem sido uma das tragédias desnecessárias da teoria marxista.

O entendimento desses "partidos" é importante para a compreensão das dificuldades na junção entre as instâncias do movimento das mulheres, que espelham o embate entre os projetos políticos de revolução social e de transformação pessoal. Da mesma forma, ilumina a grande relevância da teoria brechtiana para a releitura desse embate no campo do teatro.

O conflito entre essas correntes de pensamento, talvez impossível de ser resolvido em poucas linhas, torna-se ainda mais complexo quando a questão em pauta considera mais de perto os usos do corpo da mulher e sua materialidade.

O interesse dos feminismos para a questão da corporeidade feminina ocorre em consonância com o movimento de "valorização do corpo", na cultura e nas artes ocidentais, que tem suas raízes nos anos 60 do século XX. Mais adiante, o feminismo, muito inspirado pelas teorias pós-estruturalistas, irá promover a "subjetividade corporificada" (em oposição ao corpo universalizado do discurso humanista), estabelecendo assim uma espécie de "acordo tácito" entre aproximações mais afeitas às construções sociais e aquelas que priorizam as características biológicas para explicar a corporeidade e o funcionamento das relações entre os indivíduos inseridos numa sociedade (e, portanto, expostos ao significado particular de gênero ali instituído).[20]

---

20 Para Grosz (1994) os anos 1990 caracterizam-se pela força, na crítica feminista, dos estudos sobre o corpo como texto da cultura e como meio. Também destacam-se as teorias que buscam rever a conceituação de identidade; as quais consideram o corpo como práticas e discursos, sem antecedência ontológica ao gênero.

A partir dos anos 1960, também o teatro se torna cada vez mais identificado com o corpo, sendo visto como lugar privilegiado para o questionamento das "políticas do corpo". O palco, entre outros "espaços performativos" (em que as identidades nunca são estáveis e a experimentação encontra acolhida), permite posicionar o corpo, em sua materialidade viva, num tempo/espaço inter-relacional, no cruzamento dos aspectos culturais, históricos, sociais, políticos e psicológicos. A apropriação realizada pelo teatro de cunho feminista[21] das teorias brechtianas, principalmente a partir dos anos 1970, segue semelhante objetivo. A produção feminista historiciza o próprio Brecht, relaciona sua pesquisa à centralidade do gênero nas práticas e instituições sociais e, principalmente, torna sua formulação incorporada em fisicalidades demarcadas pelas máscaras de gênero (Varney, D., 2000).

Uma das ressalvas feitas a respeito de Brecht é a de que ele pode ser reconhecido antes como inspirador de teorias de interpretação que visam romper com os limites do teatro interpretativo (baseado na personagem psicológica e na construção mimética), do que pela capacidade de indicar ao ator e à atriz caminhos práticos para suas propostas. Mais uma vez, a dificuldade encontrada pelos intérpretes para "efetivar" o projeto brechtiano parece dever-se à sua colocação sobre o sujeito, descrito antes como uma entidade social do que biológica; uma vez que para ele o humano existe por meio da linguagem e do coletivo, a partir do momento que ocupa um "lugar social". Segundo Connoly e Ralley (2008, p.101, tradução nossa):

> [Brecht] deplora a fisicalidade e foca nas regras de conduta e naquilo que é acessível à consciência. Ele busca explorar não as capacidades comunicativas físicas, mas desincorporar o ator no semiótico, de modo que uma linguagem de metáforas substitua a experiência direta e o ator funcione como um significante (um símbolo), ao invés de como um referente.

É preciso considerar que insistir na tese de que, ao transformar o ator e a atriz em signo, Brecht superestima os processos mentais e subestima as capacidades físicas humanas (e, por fim, deixa o sujeito sem sua materialidade),

21 Não apenas aquele engajado no movimento das mulheres, mas também o que tem como foco o questionamento das hierarquias de gênero e da posição da mulher no mundo e nos sistemas simbólicos.

como fazem Connoly e Ralley, redundando numa concepção binária que sustém as separações mente/corpo, cultura/natureza e razão/emoção. Da mesma forma, Connoly e Ralley excluem a consciência e as operações lógicas de sua dimensão corpórea; sendo que os processos de consciência são tão "contaminados" pela materialidade orgânica quanto a intuição e as sensações e a própria operação de simbolização é absolutamente relacionada às habilidades motoras e de interação social.

Ademais, o problema de significação no teatro, em especial no que tange ao trabalho atoral, é mais complexo: o corpo em cena é, ao mesmo tempo, signo (está para alguém, em determinada capacidade e por algo, segundo Peirce) e significante (no sentido dado por Saussure, visto que porta, apresenta o signo). Carlson (1997, p.407) lembra que, na perspectiva do pós-estruturalismo, o corpo cênico não será nunca puro referente, mas sempre mediação e representação.

Ainda que em defesa de uma abordagem corporificada do conhecimento, Connoly e Ralley desconsideram não apenas as contradições das posições de Brecht, mas os avanços atingidos por seus atores e atrizes e pelo encenador alemão na cena. De certo modo, esquecem a dimensão de realização material da cena, que norteia a pesquisa de Brecht. Mesmo que não tenha explorado o trabalho atoral em termos de exercícios físicos, nem legado procedimentos mais pedagogicamente estruturados para o processo prático de constituição do *gestus*, ou em outros termos, de como atuar "a si mesmo pensando (sobre seu papel)" (Benjamin, 1998, p.21), o materialismo dialético de Brecht "extrai incessantemente uma consciência viva e produtiva do fato de que é teatro" (ibidem, p.4). Toda a teorização de Brecht é uma pesquisa sobre a prática da criação do espetáculo teatral, e, paralelamente a isso, o investimento dos atores e atrizes converge para tornar visível (e, portanto, material) a alienação e fazer disso um ato artístico materialmente expresso.

O desagravo com as estratégias do realismo ilusionista, a descentralização do sujeito e o destaque às "convenções da percepção", que as leituras posteriores localizam na formulação do teatro dialético de Brecht, conjugam-se com o interesse no questionamento do sistema representacional masculinista proposto por muitos projetos artísticos, sejam eles de cunho feminista, ou apenas voltados para a pesquisa da corporeidade na arte teatral. Romper com o realismo mimético traduz-se em abandonar um potente mecanismo produtor de realidade; o que abre caminho para um "novo espaço psíquico e

social no processo do teatro"(Carlson, 1993 [1984], p.516). De certo modo, a apropriação da teoria brechtiana feita pelo teatro feminista acaba por relativizar a acusação de que ela seria "desincorporada" ou "neutra" em relação às diferenças entre os sexos. Segundo Reinelt (1990, p.106, tradução nossa):

> Enquanto a própria representação de Brecht do gênero e da diferença sexual seja objeto de severas críticas, a partir de uma perspectiva feminista seu compromisso com um projeto socialista e sua crença na habilidade humana de transformar suas condições de existência o alinham com alguns aspectos do feminismo socialista. Ambos partilham a agenda subversiva da desconstrução, mas ao recusar o jogo sem fim dos significantes numa produção de sentido eternamente adiada, ambos afirmam a possibilidade de reconstrução no laboratório da cena.

A crítica brechtiana às ideologias que sustentam o modelo tradicional de representação teatral não é apenas um projeto de desconstrução, porque nota-se ali (e em suas apropriações posteriores) um investimento na potência da cena teatral. Mesmo sendo a cena, irremediavelmente, um fenômeno semiótico,[22] constituído de inúmeros códigos, o desafio do teatro brechtiano consiste em revelar as convenções da representação e projetar, por meio desse recurso de "autodesvelamento", a composição de uma outra realidade social. Colocar o corpo como ponto de resistência e de emergência das textualidades (sejam elas do texto do dramaturgo, dos discursos de gênero, da máscara social/personagem, ou da materialidade real do ator) é parte central desse processo.

Diferenças de gênero no tratamento das emoções no teatro

Uma das convenções de representação no teatro que coopera na formulação das diferenças e hierarquizações relativas ao gênero é o tratamento

22 Marinis (1993) defende que essa não é apenas uma qualidade do teatro *representacional*, mas de todo o fenômeno *presentacional*. Os dois termos são as polaridades de um vasto campo, que variam entre uma característica menos ou mais "autorreflexiva".

dispensado às emoções. Ainda que sejam comumente consideradas como "universais", "neutras" e "naturais", ou seja, não produzidas pela cultura, emoções servem para tipificar as sensibilidades humanas. Outras acepções sobre a emoção dominam o senso comum e a prática teatral, a saber, de que são subjugadas à razão, de que são "performadas" (atuadas) e de que seu significado social está implícito, não necessitando de relevo. Contudo, emoções são experiências sociais; portanto, não são culturalmente neutras e nem "atuadas", mas incorporadas, num processo "neuropsicológico" que não pode ser observado por meio das separações entre razão e emoção, natureza e cultura. Embora frequentemente ignorado, seu significado social é determinante para a reprodução dos padrões de gênero.

A cena teatral baseia-se na construção de formas de comunicação estética, em que as empatias e trocas emocionais são centrais. De um modo geral, a consciência dessas emoções é trabalhada e dirigida com o objetivo de uma inteligibilidade social (ela depende do reconhecimento do espectador de "estados incorporados da alma"). A "manipulação" das emoções sempre foi importante no teatro; tanto que a linguagem teatral é compreendida, no modelo clássico, como uma expressão artística específica, a exteriorização de sentidos profundos e ocultos. A tragédia clássica mimetiza as paixões humanas em conflito com vistas à *catharsis*, enquanto em seu "duplo antídoto", a comédia, o questionamento humano conduz ao riso (Pavis, 1999c). Ambos os gêneros implicam o investimento emocional do público, conduzidos pelas estruturas da peça e da cena e pela "fisicalização" das emoções das personagens pelos atores.

O sistema de Stanislavski, talvez ainda a principal teoria a respeito do trabalho sobre as emoções, propõe a autoinvestigação e modos de se trazer para a cena emoções verossímeis[23] (ou relativas à qualidade da crença do ator e da atriz nas circunstâncias imaginadas), de tal forma que seja possível revelar a experiência humana do intérprete (a partir do trabalho lógico da imaginação sobre essa experiência) e comunicá-la para a plateia de maneira controlada. Mesmo a proposta não ilusionista de Brecht não se opõe à teatralização das emoções da personagem, à maneira de Stanislavski: a fim de atingir o efeito didático do teatro épico, o ator e a atriz não ignoram o contexto emocional

23 Segundo Tait (2002, p.98), "provando uma proposição que pode ser demonstrada pela sua coerência dentro do sistema".

que possibilita a empatia, mas o emprega como um dos estágios no processo dialético entre experiência individual e experiência coletiva, entre reconhecimento e educação (Benjamin, 1998) ali instaurado. Na revisão de Brecht do realismo de Stanislavski, o "reviver das emoções" e a ênfase nos conflitos individuais são reposicionados a partir de um modelo dialético, em que a personagem é "explicada" e a ideia de contradição (e não mais de conflito) movimenta a investigação crítica da fábula e a adoção de uma atitude "distanciada" por parte do espectador.

Emoções carregam, sempre, profundo significado ideológico. Seja na forma da memória emotiva, da fisicalização dos estímulos gerados na experiência emocional da cena, ou na construção do *gestus* (evidenciando a pertinência social do indivíduo e a composição das suas atitudes em relação às outras personagens, no universo social proposto por aquela situação dramática em particular (Pavis, 1999c)), a lógica da representação teatral das emoções é sempre socialmente determinada, porque prescreve em quais situações, por quem e para quem dada emoção pode ser "mostrada" (Tait, 2002).

Emoções e seus correspondentes de gênero não são entidades desencarnadas. A identidade de gênero é "performada" no teatro por meio de signos físicos, dentro de códigos sociais cujo funcionamento varia durante a história do teatro: a ênfase na gestualidade, do século XIX, dá lugar, no século XX, à busca da "consciência" do intérprete sobre seus próprios sentimentos e ao controle, por meio da repetição, sobre sua expressão, em nome de uma "vivacidade". O estilo de interpretação realista, por exemplo, torna menos aceitável a troca de papéis (mulheres interpretando homens e vice-versa) porque as ações, que fazem a conexão entre a vida interior e a exterior do papel, precisam ser contingentes à expectativa da representação social em relação ao corpo.

De acordo com Tait (2002), a *performance* das emoções na cena significa a *performance* de identidades, de tal maneira que o exame do modo como as emoções operam seria essencial para o projeto de compreensão e reconstrução das identidades de gênero no teatro. Gênero é um sistema subjetivo e social de representação, produzido pelas instituições sociais, discursos e conhecimentos. As identidades de gênero são constituídas por meio de modelos socialmente estabelecidos da relação entre interioridade e exterioridade (tidas, no Ocidente, como instâncias separadas). Nesse espaço de trânsito atuam também os atos sociais de autocontrole emocional, distribuídos

segundo os sexos dos indivíduos e codificados de maneiras variáveis, em cada momento histórico e local (dependendo ainda da classe social, etnia etc.).

Para os homens, por exemplo, são socialmente estimuladas a supressão das emoções (e, portanto, o não compreender as emoções alheias), as explosões gestuais e emocionais ocasionais e o uso de palavras para tratar da experiência emocional. Seriam emoções "masculinas", segundo a norma social dominante, a raiva, a vingança e o orgulho. Para as mulheres, são previstos o uso do corpo (anteriormente à linguagem verbal) para a expressão da interioridade, um maior acesso às próprias emoções (e, portanto, o dever de compreender as emoções dos outros), o autocontrole (indicando maior emotividade e sensibilidade aos revezes externos e, por consequência, maior risco de descontrole)[24] e o ridículo, no caso da perda da estabilidade. Seriam emoções tipicamente femininas o amor, o ciúme, o medo, o excitamento, a tristeza, a vergonha e o arrependimento. Esses estados refletem a associação da mulher ao amor e à domesticidade, enquanto os homens, ao trabalho e à vida pública (ibidem).

Postulados semelhantes norteiam a maneira como as personagens são constituídas no teatro e como os intérpretes são estimulados a criar a interioridade de seus papéis e sua expressão na cena. Muito embora a cena teatral permita, por exemplo, que personagens masculinos exprimam em ações suas próprias emoções e que mulheres compartilhem de sua interioridade "oculta" e "obscura" com o espectador, as expectativas sociais na relação entre o estado emocional, o controle sobre esse estado e sua forma de expressão tendem a ser preservadas.

Para Tait (2002), uma das principais invenções do realismo é a atuação visivelmente "sexuada" da interioridade. Esse processo é mais difícil para as atrizes do que para os atores, porque delas é esperado um grau maior de "desdobramento". Visto que, usualmente, a relação entre os gêneros projeta-se numa economia de oposição binária entre os sexos, para ser emocionalmente verossímil, a personagem feminina deve expressar uma emocionalidade em relação dissonante com o masculino (quer dizer, com "mais emocionalismo"). Ao mesmo tempo, as atrizes são convidadas a abraçar a construção

---

24 O exagero emocional feminino era visto no discurso médico como histérico. A histeria era uma patologia da intensificação da natureza da sensibilidade feminina; uma espécie de hiperfeminilidade (um espasmo entre dar a luz e o orgasmo) (ibidem).

de personagens que incorporam conflitos e emoções contraditórias, operando na lógica de que mulheres demonstram maior controle, porque são mais voluntariosas. A atriz é considerada "boa" se consegue demonstrar a "verdade interna" do papel, ou seja, expressar o descontrole feminino, para ocultá-lo sob a (frágil) aparência de integridade e autodomínio. Segundo a autora:

> A identidade feminina é aprisionada no imperativo social que designa a demonstração da emocionalidade incorporada como passiva, definindo sua existência, e confirmando sua censura. Assim, a perda do controle emocional desestabiliza as fronteiras entre um corpo interno e externo, ao mesmo tempo em que atos de controle o reinstauram.(ibidem, p.142, tradução nossa)

Atuar no teatro realista, portanto, na visão da teórica australiana, não significa apenas expressar as identidades sociais dos atores, mas compor experiências sociais de controle das emoções, num discurso sexuado. A dramaturgia realista, com compromisso semelhante, vai depender do alinhamento (na personagem, no intérprete e entre ambos) entre o sexo biológico, o gênero e a coerência "sexuada" no controle das emoções. A emoção das mulheres fica demarcada pelo monitoramento dos sentimentos e emoções dos outros, em contraste à dos homens, que é caracterizada pela independência relativa aos estados alheios. Personagens homens, apenas no contato (real e imaginado) com o "outro" (a mulher), expõem suas emoções. A contrapartida ideológica desse enquadramento ficcional é a afirmação dos padrões hegemônicos: ensina-se a capacidade feminina de controlar socialmente suas emoções (embora a mulher sofra pela visceralidade a que está exposta), selecionando dentre elas os estados que condizem com o padrão social, e a qualidade masculina de domínio do espaço de exposição das mulheres.

A esses estados emocionais correspondem também, de acordo com a pesquisadora australiana, geografias: espaços físicos e paisagens emocionais colaboram para fornecer a dimensão pessoal de identidade e o espaço de interação social da personagem. A perda desses limites aparece nos textos dramatúrgicos, com frequência, com tintas de comicidade, que acompanham uma certa ambivalência de gênero (a expressão emocional é deslocada do corpo físico da personagem e dos espaços, objetos e inter-relações imaginárias que geram e dão "inteligibilidade" à sua identidade social).

Por outro lado, a expressão da emoção no teatro acontece na relação entre o texto da personagem e sua intenção e as ênfases oferecidas pelo intérprete, tanto que diferentes atores representando a mesma personagem resultará em múltiplas leituras de um mesmo discurso. Essa abertura às "*performances* de sentido" possibilita novas fiscalizações das emoções e pode transformar a maneira como a relação entre gênero e estado emocional é percebida. A possibilidade de se estabelecer uma "textualidade corporal", juntamente com um posicionamento subjetivo em relação ao texto, abre um campo amplo, entre "apoiar" ou "negar" a fixidez das identidades de gênero no teatro. Quanto maior a abertura em relação às variações de sentido, maior a oportunidade de revelação das construções da ideologia nas práticas sociais de controle das emoções, bem como de questionamento e redimensionamento destas. O teatro feminista, para a autora, também precisa atentar para essa potência disruptiva. Segundo Tait (2002, p.165, tradução nossa):

> A menos que os paradigmas culturais preexistentes das emoções no teatro sejam questionados, existe o perigo de que o drama e o teatro/*performance* feministas reiterem a diferença sexual, de formas que enfraquecem sua proposta radical de transformação dos comportamentos e atitudes tradicionais de gênero.

Com a ressalva, a autora demonstra não ignorar o quanto o discurso sobre a emoção na prática feminista é também problemático, porque (assim como o postulado tradicional a respeito do papel feminino) pode incorrer no erro de relacionar a mulher à intuição e sensibilidade, ainda que considere sua "emocionalidade" improdutiva (a emoção é vista com desconfiança, uma vez que aproxima o feminino de definições essencialistas sobre a "natureza da mulher"). Ao definir o feminino em oposição ao masculino, recusa-se possíveis similaridades entre os dois sexos, sejam elas inatas ou fruto da experiência individual (inclusive, as de cunho emocional).

As sugestões da autora para a prática feminista aplicam-se ao fazer teatral que deseja questionar a diferença de gênero, a partir do enfoque oferecido ao controle das emoções. De início, cumpre reaproximar razão e emoção, visto que as categorias são reconhecíveis por meio uma da outra e que são, ambas, incorporadas. A esse respeito, Grosz (1994) lembra que a corporeidade é integrada e não composta separadamente pelas instâncias da "interioridade

psíquica" e da "biologia". Fenômenos que conectam a experiência encarnada de um sujeito "sexuado" e o ambiente, tais como a imagem do corpo (já discutida nesse capítulo)e as emoções, explicitam tal interdependência. Segundo Grosz (1994, p.85, tradução nossa):

> A imagem corporal não desenha um corpo biológico no domínio psicológico, oferecendo um tipo de tradução da materialidade em termos conceituais; ao invés disso reconhece a interconstituição contingente de cada um dos elementos, a dependência mútua de um em relação ao outro [...] e, portanto, a íntima conexão entre a questão da especificidade sexual (diferenças sexuais biológicas) e a identidade psíquica.

Assim como a imagem do corpo, as emoções, portanto, deveriam ser olhadas pelo enfoque de uma corporeidade integrada, em que a "marca de gênero" não pode ser ignorada. Esse direcionamento permitiria considerar a experiência subjetiva da corporeidade, no encontro entre o biológico e o simbólico, postura que expandiria, também, a conceituação da corporeidade para além dos limites de um corpo "autocontido" e estável.

O fato de as emoções serem "pensamentos corporificados" pode indicar novos caminhos para o treinamento do(a) intérprete no teatro. No aspecto da construção espetacular (que envolve também o treinamento corporal), a rejeição do "subtexto emocional", em favor de estilos de interpretação que rompam a pretensa naturalidade da cena ilusionista, pode desmascarar o significado da economia das emoções na cultura (ainda que não realizem abertamente a crítica das hierarquias de gênero, como o sugerido pela releitura feminista da teoria de Brecht). Além disso, a *performance* de emoções que escapam aos mecanismos de controle social, expressas e compartilhadas no teatro, também pode promover mudanças de autoidentidade. Tait (2002) cita a estratégia de dar materialidade a atos transgressivos, que aportem quebras nos padrões de vergonha (a exposição da histeria feminina e a socialização das emoções privadas, por exemplo) e redefinam as noções de controle, bem como as separações duais entre privado e público e interioridade e exterioridade.[25]

25 Tait (2002) destaca a ineficiência dos atos falsos de autoreconhecimento, travestidos de autoconfissões públicas. Mais uma vez, a ressalva de Tait incide sobre o vício de se relacionar

Esses novos atos de presença social carregam a possibilidade de rompimento com a lógica narrativa do discurso das emoções, presente no modelo de pensamento racional ocidental, em que figuram a conceituação de uma interioridade contínua, caracterizando um sujeito unitário e detentor de uma psicologia formulada na dinâmica causal. Tanto em termos da cena, quanto dos seus processos de constituição, esses atos projetam uma corporeidade inovadora, descrita pela autora em termos quase "artaudianos". Segundo Tait (2002, p.166, tradução nossa), trata-se da "revelação da força da consciência emocional difusa pelas fronteiras, composta de abundâncias contraditórias, circularidade, experiências passadas e presentes, em cruzamento [...]".

Corporeidades disruptivas em treinamento

Novas imagens do corpo feminino e a revisão das divisões de gênero implicam outras abordagens no treino corporal dos atores e atrizes. Embora a análise das obras de artistas mulheres na cena sugira práticas diferenciadas, a reflexão sobre seus processos criativos ainda é parcamente explorada. Por outro lado, a carência de sistematizações sobre a *praxis* de um teatro consciente da necessidade de questionamento do paradigma da "corporeidade neutra" não impede a revelação de certos princípios gerais, a partir da avaliação de treinamentos físicos em algumas formulações de criadoras em atuação. Segundo de Miranda (2003, p.264, tradução nossa):

> A escassez de discussões nessa área não necessariamente indica que as praticantes mulheres não possuam sua própria abordagem em relação aos corpos físicos. Isso pode indicar, entretanto, que a relevância dessas abordagens ainda não alcançou uma arena mais ampla de debate.

A busca por uma corporeidade radical e inquieta parece nortear os procedimentos que fundamentam processos de coletivos e criadoras citados pela autora, a saber os grupos Spiderwoman e Blood Group's Experimental

---

esse jorro emocional a uma "natureza da emotividade feminina", ou a um sentido de posse indiviual, como se a experiência emocional fosse indicativa de uma verdade interior que qualifica o sujeito.

Theatre e as *performers* Marilyn Arsem, Anna Deavere Smith, Alina Troyano, Rose English, Anna Furse, Denise Stoklos e Pol Pelletier. Alguns itens poderiam ser destacados de seus processos, à maneira de "guias para a construção de hipóteses"[26] sobre a relação entre sistemas simbólicos, políticas de gênero alternativas (não fundamentadas na neutralidade do corpo e na abordagem cartesiana da mente/corpo) e condutas particulares no treinamento de artistas mulheres, entre eles:

- preocupação com um corpo ativo (não objetificado) e com a oposição à perspectiva masculinista de visualidade;
- mistura de raças e tipos de corpos, deixando de lado processos disciplinares de normatização com vistas à homogeneidade;
- exploração do corpo "grotesco" (que ri de si mesmo) e do corpo "étnico", em construções não norteadas pelo "corpo-consumo", padronizado por um ideal de beleza feminina (como no trabalho do Spiderwoman);
- criação de corpo treinados, que poderiam ser classificados a partir das qualidades de força e resistência, atribuídos usualmente aos corpos masculinos. A intérprete tem a possibilidade de escolher quando e onde deseja "significar gênero" (ainda que esse fenômeno seja inerente à corporeidade, ele pode ser reiterado). No caso da corporeidade das aerialistas e artistas de circo, por exemplo, gênero torna-se "ação estratégica";
- troca de papéis e travestimentos, desafiando a fisicalidade binária (no modelo heterossexual);
- criação de identidades móveis pela intérprete, que explora etnias e gêneros diferentes (como fazem Stoklos e Deavere Smith);
- aproximação entre os corpos da audiência e do intérprete (empregando, por exemplo, ícones da cultura *pop*, conforme ilustra a *performer* Carmelita Tropicana);
- aplicação de uma filosofia do corpo à prática do corpo, rompendo as separações dualistas entre mente e corpo e teoria e prática;
- cruzamento de fronteiras geopolíticas e culturais (como Denise Stoklos, que treinou fora do Brasil; emprega autores estrangeiros em seu discurso sobre a realidade nacional, e vice-versa, e utiliza uma

26 O conceito é emprestado de Bourdieu (2007).

linguagem menos atrelada ao verbal, adquirindo maior possibilidade de diálogo com plateias internacionais);
- superação da opressão social por meio da experiência coletiva do treinamento com lutas marciais (por exemplo, nos *dojôs* exclusivos para mulheres, tais como o Thousand Waves, em Chicago);
- recusa do modelo de vulnerabilidade do corpo feminino, antes uma construção de gênero do que uma "característica do feminino" (presente na defesa de Castelnuovo e Guthrie (apud Miranda, 2003) sobre o treino corporal na tradição do *karatê seido*);
- afirmação de outros paradigmas de corporeidade, norteando o treinamento e a cena (por exemplo, o corpo do capoeirista, para Miranda (2003), e o corpo das amazonas, para Castelnuovo e Guthrie (1998)).[27]

A pedagogia atoral e a produção de corpos sexuados

A pedagogia do teatro tem relação estreita com a produção de corpos sexuados na cena. Ao lado das técnicas de treinamento empregadas nos processos de criação, dos procedimentos recorrentes no treino continuado do intérprete profissional (independente de um espetáculo final) e das "imagens de gênero" e usos do corpo veiculadas pelos espetáculos, a sala de aula determina uma série de construções sobre a corporeidade do homem e da mulher nas artes cênicas.

A escola, segundo Bourdieu (2007), transmite esquemas de pensamento implícitos e explícitos, que irão operar em níveis diversos de consciência, emergindo ("atualizando-se") nos atos de criação cultural. A educação, confiada a instituições especializadas, fornece um substrato partilhado "de categorias de pensamento que tornam possível a comunicação" (ibidem) entre os indivíduos, dentro de um campo social determinado. A integração lógica acompanha a integração moral, atendendo a um padrão de cultura, em que é fundamental a constituição dos indivíduos dentro de um consenso, o qual irá condicionar a comunicação entre seus pares. Não são compartilhados apenas

27 Segundo Castelnuovo e Guthrie (1998, p.1-2, tradução nossa), "Uma amazona é uma mulher que não teme se capacitar mental ou fisicamente. É uma mulher que, embora temida, é também odiada e desejada simultaneamente [...] acreditamos que consiga desafiar e assim transformar a dominação relacionada a gênero, raça, classe, idade, incapacidade e orientação sexual".

padrões linguísticos ou conhecimentos, mas um conjunto de questões obrigatórias, as quais constituem um território de negociações (ainda que as doutrinas e posições sejam discordantes).

Ao lado dos grandes temas (que podem incluir maior ou menor número de "escolas de pensamento" e maior ou menor autoconsciência de seus processos), a instituição escolar propicia um nível de consciência do sujeito em relação aos esquemas intelectuais e linguísticos que fazem parte daquela cultura acadêmica. A partir da incorporação desses esquemas, o sujeito herda também a "abertura" à aquisição de esquemas posteriores e a capacidade reflexiva, de retornar para as operações intelectuais já dominadas.

Contudo, mesmo que viabilize um grau considerável de consciência das suas construções de sentido, o processo de aprendizado tende a tornar seus valores, progressivamente, mais e mais próximos de um suposto "natural". Segundo Bourdieu (2007, p.272):

> Na medida em que produz uma cultura (no sentido de competência) que não passa da interiorização de um arbítrio cultural, a educação familiar ou escolar tem por efeito mascarar de modo cada vez mais acabado, por meio da inculcação do arbitrário, o arbitrário da inculcação, ou seja, o arbitrário das significações inculcadas e das condições de sua inculcação.

As construções de sentido da cultura escolar tornam-se profundamente arraigadas e internalizadas, como se não fossem frutos de um "consenso incorporado". Embora pareçam isoladas, participam em diferentes ordens da realidade social (mesmo que separadas em nível fenomenal). Para o sociólogo francês, a implicação dessas construções ultrapassa as relações de sentido, refletindo as relações de força entre as classes: a transmissão da cultura pelas escolas é um dos instrumentos mais eficientes de integração do sujeito às classes dominantes. Esse processo inclui a "valorização dos valores" dessas classes, a priorização de um determinado tipo de relação com a cultura, em detrimento de outras possibilidades, além de estar sempre em relação a outros campos simbólicos e econômicos. Dessa forma, vão-se compondo universos intelectuais, que são coextensivos à "batalha ideológica"[28]

---

28 A definição de Miceli (2007, p.i-lxi e p.ilxi) pode auxiliar na compreensão da ideologia em seu aspecto, ao mesmo tempo, de produção de discursos (incluindo aqui vários atos da vida

expressa em outros espaços de socialização, nutridos por suas "constelações de problemas" particulares.

A reprodução cultural participa da reprodução social, ela não figura, portanto, um sistema "fechado", distante da transmissão do poder, dos privilégios e da distribuição dos bens econômicos na sociedade capitalista, uma vez que se dedica à constituição de *habitus* selecionados, definidos como "[...] esquemas interiorizados que permitem engendrar todos os pensamentos, percepções e as ações característicos de uma cultura, e somente esses" (Bourdieu, 2007, p.349). Os *habitus* são formas de classificação, funções sociais cumpridas pelos sistemas simbólicos, as quais se tornam funções político-ideológicas, visto que "a função lógica de ordenação do mundo subordina-se às funções socialmente diferenciadas de diferenciação social e de legitimização das diferenças" (Miceli, 2007, p.X).

Pode-se afirmar que o gênero é uma dessas "questões consagradas" da contemporaneidade, assim como a corporeidade e os treinamentos atorais ocidentais. Porque é também um sistema lógico de classificação, operando de acordo com a diferenciação sexual, pode ser entendido tanto como um produto do pensamento coletivo (uma "arbitrariedade", no sentido de uma escolha social "disfarçada" de consenso) quanto um instrumento de dominação social. Impossível de ser reduzido a um princípio biológico ou universal, o gênero é necessário para o equilíbrio da ordem social: justifica as assimetrias internas dessa ordem, uma vez que envolve os agentes num conjunto de valores e representações. A neutralidade de gênero opera como uma espécie de crença, que atravessa os sistemas simbólicos, a estrutura social e os "fenômenos "no nível da personalidade, ocultando a estrutura de poder resultante da assimetria de posições, cujo fundamento reside na diferença sexual e na heterossexualidade. Segundo Connell (1987, p.246, tradução nossa):

> Interpretar relações sociais como naturais é, fundamentalmente, eliminar sua historicidade. Fazer isso é, sobretudo, encerrar a possibilidade da prática humana de recriar a humanidade. [...] Naturalização, portanto, não é um engano ingênuo a respeito do que a ciência biológica pode ou não explicar.

cotidina) e de "mediador de conflitos": "[...] a ideologia constitui uma prática no sentido estrito de que transforma as relações sociais entre os homens (matéria-prima do trabalho ideológico) em um discurso (enquanto sistema articulado)".

> Num aspecto coletivo, é uma prática altamente ideológica, que constantemente manipula os fatos biológicos. A natureza é empregada para justificar, mais do que explicar. Para que possa justificar, a própria natureza precisa ser ordenada – simplificada, esquematizada e moralizada.

O poder de dominação masculina da sociedade atua também sobre e por meio da diferenciação de gênero, que é adquirida pelos indivíduos a partir de sua disposição social. As instituições sistematizadas de ensino colaboram na aquisição, pelos sujeitos, dessas distinções artificiais, sutilmente incorporadas por meio dos canais simbólicos de comunicação, cognição (e reconhecimento) e, até, percepção e expressão de sentimentos (Bourdieu, 2001). Nas instituições de ensino teatral, a neutralidade de gênero é um *habitus*, uma "matriz de percepções, apreciações e ações" que estabelece um esquema de pensamento para as práticas de formação de ator, flexível ao ponto de incorporar ajustes, mas sem deixar de manter-se durável.

No treinamento do ator e da atriz, esse esquema pode adquirir contornos de uma ignorância sistematizada para com a corporeidade, tornando "natureza" e "natural" instâncias normalizadoras, em vez de campos de questionamento sobre o funcionamento corporal, ou sobre o cruzamento entre corpo e cultura. Tal disposição acha guarida na formação de diretores, cenógrafos, figurinistas, pedagogos, produtores e todos os outros profissionais que encontram nas escolas seu caminho de formação no fazer teatral. Essa experiência do ambiente escolar, porém, avança adiante do período de formação e estende-se para outras práticas sociais posteriores, reproduzindo seu *ethos* (uma ordenação da cultura por meio de normas e regras de conduta, em que se inclui a assimetria nos sistemas de relação entre homens e mulheres).Segundo Miceli (2007, p.XLVII):

> Assim como o *habitus* adquirido por meio da inculcação familiar é condição primordial para estruturação das experiências escolares, o *habitus* transformado pela ação escolar constitui o princípio de estruturação de todas as experiências ulteriores, incluindo desde a recepção das mensagens produzidas pela indústria cultural até as experiências profissionais.

A partir dessa reflexão, pode-se avaliar o papel estratégico exercido pela pedagogia no processo de socialização dos atores e atrizes e na constituição

dos valores que irão nortear sua prática artística, no que tange ao destaque ou ocultamento das especificidades dos intérpretes como sujeitos sexuados (compreendidas não apenas como sinais sexuais biológicos, mas como discursos e *performances* de gênero). Muito embora Bourdieu (2001) considere o *habitus* (inclusive a diferença sexual) não uma questão de imposição ideológica ou de aprendizado consciente, mas da insistente reprodução de práticas (daí muito da discordância de alguns estudiosos, especialmente feministas, a respeito de sua teoria sobre a dominação masculina),[29] pode-se afirmar que a potência de transformação dos esquemas intelectuais dominantes pela ação das instituições de ensino dependerá da ampliação da consciência do processo pedagógico para a tendência ao automatismo e à reprodução das arbitrariedades da cultura imposta.

Se a cultura mascara o processo histórico da luta entre grupos sociais e classes, inclusive, no que diz respeito à diferença entre os sexos, tornando as relações socioeconômicas "naturais", o aprendizado pode experimentar "pedagogias de transformação". A pedagogia e o treinamento dos atores e atrizes nas escolas são aparelhos de reprodução simbólica, que constituem e dão realidade às linguagens e representações, e também podem auxiliar na percepção da função reguladora dos sistemas simbólicos, dos interesses em jogo na inter-relação e na disputa de poder entre os atores (no sentido sociológico) do campo social que é o teatro, assim como na transformação das condições materiais que levam à continuidade dos atos e práticas sociais hierarquizantes e desiguais na cena.

Por outro lado, a própria escola pertence a uma tradição de ensino, ainda que carregue aspectos particulares na história dessa tradição. As tradições determinam "tiques intelectuais" e uma hierarquia de atividades intelectuais e disciplinas acadêmicas. Segundo Rusch-Drutz, (2007, p.80, tradução nossa):

> Embora muitos indivíduos trabalhem em oposição à pedagogia teatral tradicional, a partir da feminista, radical, materialista, ou outras perspectivas antidiscursivas, essas práticas individuais, independentes, podem não ter nenhum efeito real na ideologia da instituição. Mudanças estruturais e ação coletiva são a única esperança para uma pedagogia feminista desenvolver-se além das armadilhas da ideologia liberal.

29 Sobre esse debate, ver Wallace (2003).

A disponibilidade à prática de "fazer gênero"[30] precisa impor-se como um investimento da instituição e de seus indivíduos, visto que a reprodução cultural opera a favor da manutenção de seus próprios valores (a norma escolhida pelas classes dominantes). O fato, por exemplo, de os cursos superiores em teatro nas universidades, especialmente de países de língua inglesa, integrarem a seus currículos cursos de *women's studies* abre espaço na vida acadêmica a essa prática, em diversas áreas do conhecimento e da vida cotidiana.

"Fazer gênero" pode ser cíclico ou divergente: a estrutura persiste num círculo, mesmo que existam ali posições opostas individuais, ou de um grupo, enquanto que apenas a divergência viabiliza novos direcionamentos. A prática divergente, contudo, necessita de ações afirmativas, as quais, diferentemente de políticas protecionistas, são apenas uma atenção (necessária) a campos de estudos e aproximações teórico-práticas que vêm sendo terminantemente negligenciados nas instituições de ensino formal (por exemplo, nos cursos profissionalizantes em teatro e universidades brasileiras, salvo raríssimas e louváveis exceções).

O departamento de Teatro da Universidade de Santa Catarina (Udesc) exemplifica no Brasil uma escola de teatro que mantém tradição nos estudos de gênero e *performance*. Florianópolis reúne outros grupos de estudos de gênero, na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), que promove o Simpósio Internacional "Fazendo Gênero", e em torno da revista *Estudos Feministas*. O Núcleo de Estudos Interdisciplinares Sobre a Mulher, na UFBA, tem como um de suas linhas de pesquisa os estudos da cultura, mas sem um enfoque específico em teatro. Na Unicamp, o Lume tomou a iniciativa de organizar o III Simpósio Internacional Reflexões da Cena Contemporânea, em 2014, incluindo o tema "A Produção Cênica da Mulher na Contemporaneidade". Colaborando na formação de pesquisadoras na área, na Faculdade de Artes do Paraná/FAP, o curso de extensão coordenado e ministrado pela professora dra. Guaraci Martins tematizou O Teatro e as Relações de Gênero, em 2011.

---

30 Segundo Connell (1987, p.140, tradução nossa): "Gênero nessa concepção é um processo ao invés de uma coisa. Nossa linguagem, especialmente suas categorias gerais, nos convida a materializar. Mas devemos deixar claro que o 'conceito de ligação' diz respeito à feitura das ligações, o processo de organizar a vida social de uma determinada forma. Se pudéssemos utilizar a palavra 'gênero' como um verbo (eu genero, tu generas, ela genera...) seria melhor para nossa compreensão".

São exemplos de grupos interdisciplinares de estudos de gênero o Núcleo de Estudos de População – Nepo, da Universidade Estadual de Campinas (Unicamp); o Núcleo Pagu (Unicamp); o Centro de Desenvolvimento e Planejamento Regional – Cedeplar e o Núcleo de Estudos e Pesquisas Sobre a Mulher – Nepem, ambos da Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG); o Núcleo de Estudos da Mulher e do Gênero – Nemge, da Universidade de São Paulo (USP); o Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher – Niem, da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS); o Núcleo de Pesquisas Sobre a Mulher – Nepem, da Universidade de Brasília (Unb); o Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre a Mulher e Relação de Gênero – MUlieribus, do departamento de Ciências Humanas e Filosofia da Universidade de Feira de Santana (UEFS, Bahia);e o Núcleo de Estudos de Gênero e Pesquisa Sobre a Mulher – Neguem, da Universidade Federal de Uberlândia. Nesses grupos, entretanto, os estudos teatrais, quando figuram, estão presentes em pesquisas de alguns de seus integrantes (como no caso da pesquisadora Heloísa Pontes, no Pagu), sem constituírem uma linha de pesquisa específica.[31]

O *women's studies* é definido como um campo independente de trabalho a partir dos anos 70 do século XX na América do Norte, derivando de outros cursos, oficiais ou não, nas áreas de humanidades, psicologia, sociologia e história. O estabelecimento da disciplina na academia acompanhou o surgimento de jornais e antologias que reuniam a contribuição dos estudos feministas nos campos das ciências políticas, direito, medicina, comunicações, administração, poesia, literatura, artes, filosofia, psicologia, sociologia, história, cultura popular e pedagogia. São focos da área a teoria feminista, o esforço colaborativo, a reconstrução da história das mulheres, a questão da autonomia feminina, opressões de gênero, raça, etnia e orientação sexual, a crítica pós-colonialista e novas perspectivas sobre gênero e identidade, entre outros temas. A área funciona também como espaço para pesquisas interdisciplinares, destacando a relação entre teoria e prática, bem como entre estudos acadêmicos e problemas cotidianos. Segundo Bates et al. (2005, p.11, tradução nossa):

> Atualmente, existem mais de setecentos programas em estudos sobre a mulher em nível de graduação e cem em nível de pós-graduação nos Estados

31 Mais informações sobre alguns desses grupos, verificar em Silva, S. V. (2000).

Unidos. Outros programas e centros de pesquisa em estudos sobre a mulher podem ser encontrados ao redor do mundo na Ásia (Filipinas, Índia, Japão e Coreia do Sul), no Caribe (Índias Ocidentais), América Latina (Brasil), Europa (Hungria, República Tcheca e Holanda), África (África do Sul), Austrália e Nova Zelândia.

Campo ainda em formação, não existe uma característica definida para o *women's studies*. A diversidade tem sido, contudo, uma característica de resistência da área (que a qualifica, em virtude da grande flexibilidade teórica que comporta), assim como os diversos posicionamentos sobre o sujeito "mulher" (a partir dos discursos da igualdade, da diferença, das pós-identidades etc.) que busca acolher. Por vezes, os cursos apresentam programas semelhantes, mas recebem o título de *gender studies*, como demonstra a explanação do Whitman College, em Washington. Segundo o Whitman College (s.d., s.p., tradução nossa):

> Cursos de estudos sobre gênero (*gender studies*) enfocam identidade de gênero e representações de gênero como categorias centrais de análise. *Gender studies* empregam o conceito de gênero para analisar um amplo escopo de disciplinas. Embora muitas das linhas de argumentação nos *gender studies* sejam inspiradas pelo feminismo, uma ampla variedade de abordagens teóricas é empregada para estudar as categorias de gênero. *Gender studies* incluem estudos sobre a mulher (*women's studies*), estudos sobre o homem (*men's studies*) e estudos sobre gays e lésbicas (*gay and lesbian studies*).

As definições dos dois campos não parecem muito díspares, embora não esteja sempre claro qual área abarca a outra, a não ser pelo fato de que o *women's studies* afirmou-se anteriormente. Pode-se perceber, também, uma tentativa dos *gender studies* de deslocarem-se entre áreas diversas, sem uma identidade tão estreita com as abordagens feministas que caracterizam os *women's studies*.

Na área artística, os programas que cruzam os *gender studies* e os *women's studies* priorizam a representação das mulheres nas mídias e nas artes (especialmente, no cinema) e a arte na comunidade. Em teatro, o foco recai, principalmente, sobre estudos de *performance*, representação, teatro feminista e teorias do espectador (desde a investigação de espaços teatrais não

convencionais, até as teorias da recepção e o espectador ativo), envolvendo não apenas o teatro contemporâneo, como também o teatro elisabetano e o realismo de Ibsen, entre outros períodos da história das artes cênicas. A lista de objetivos pode ser extensa, conforme prova Kolesch (s.d., s.p., tradução nossa):

> Compreensão da construção cultural do gênero e a relação entre gênero e conceitos dramáticos, tais como personagem, performatividade, produção, representação e *performance*. Conhecimento das pesquisas histórica e atuais relevantes para os *gender studies*. Conhecimento da metamorfose histórica das representações específicas de gênero no palco. Conhecimento das condições de trabalho específicas de gênero, proibições de participação no palco, preconceitos e avaliações específicos de gênero na história do teatro. Compreensão da relação entre sexo, gênero e *performance*, as dimensões afirmativas e/ou subversivas dessa relação, e sua conexão com as relações de poder e hierarquias. Compreensão do cruzamento entre teatro e sociedade, com respeito à (re)presentação e (re)produção de gênero, relações de gênero e suas avaliações. Posicionamento das produções teatrais de gênero em seus contextos históricos, social e sociocultural. Métodos e ferramentas empregadas na análise das produções de gênero. Uma consciência das discussões da mídia sobre as produções de gênero. Uma perspectiva da teoria de gênero nas categorias dramáticas, tais como ironia, paródia, mascarada e travestismo. A natureza interdisciplinar dos *gender studies.*

O interesse e a quantidade de temas listados no currículo sugerido pela pesquisadora alemã, derivados dos estudos de gênero e abrangendo as áreas de prática, teoria, estética, crítica e dramaturgia, indicam que a questão do gênero no teatro poderia figurar em outras disciplinas do curso de artes cênicas, operando como um recorte particular, além do que pode ser proposto nas abordagens estritas dos *women's studies* e *gender studies*.

No currículo tradicional das escolas de teatro, parte significativa da produção teatral contemporânea deixa de ter visibilidade quando são suprimidas as discussões em torno do gênero feminino, feminismo e teatro. Nesse aspecto, o estudo da prática teatral das mulheres, do teatro feminista e da problemática que envolve tais definições, tanto por meio da historicização desses fenômenos, quanto do desdobramento de seus temas principais, oferece uma abordagem original e necessária.

Desde assuntos mais diretamente relacionados a uma epistemologia feminista[32] e à presença das mulheres nas artes da cena (a história do teatro revista pela perspectiva feminista, a *performance* feminista; a análise de processos de trabalho de criadoras mulheres; a diferença sexual no treinamento atoral; a sociologia e a história do comediante a partir das diferenças sexuais; a estruturação do gênero nas formas de produção teatral etc.)até temas mais amplos (tais como corporeidade, representação, treinamento atoral, relação entre arte teatral e política, teorias das emoções e subjetividade, teatro e sexualidade, nova dramaturgia, processos de colaboração, relação entre teoria e prática teatrais, processos de criação teatral e identidade, visualidade e recepção no teatro, o papel do espectador e a performatividade), é inegável a centralidade do questionamento sobre "fazer gênero". Ainda que dialoguem com inúmeras questões do fazer teatral na contemporaneidade, não se restringindo a um "fazer teatral de mulheres para mulheres", no entanto, esse recorte continua relegado ao quase esquecimento em grande parte dos cursos profissionalizantes em teatro nacionais.

Por outro lado, a intervenção da prática feminista nas áreas artísticas exemplifica uma série de ações pedagógicas "alternativas", em que o impulso de transformação das relações tradicionais de gênero conduz à reformulação do processo de ensino-aprendizado em artes. Um breve olhar histórico pode encaminhar o levantamento de algumas dessas práticas.

A experiência de Miriam Schapiro e Judith Chicago no projeto Womanhouse, de 1972, após um ano de trabalho no Feminist Art Program, do Instituto de Artes da Califórnia (California Arts Institute), pode ser destacada, em virtude da ênfase que proporcionou nas técnicas de trabalho em grupo, numa comunidade formada apenas por professoras e alunas mulheres. A ênfase na coletividade, nesse caso, mostrou-se importante para a descoberta de novos temas, materiais de trabalho (além dos considerados "apropriados"

---

32 Meyer (1994) indica pontos fundamentais para a prática pedagógica, a partir dessa perspectiva; entre eles, a avaliação do rendimento ou da aprendizagem escolar. Furlani sugere possibilidades didáticas que surgem da introdução da educação sexual no currículo escolar; um primeiro passo para a compreensão das diversidades entre os corpos e escolhas sexuais. Como tema transversal, a educação sexual comporta atividades em torno do corpo (matriz da sexualidade), desigualdades e relações de gênero. Lavinas (1996) relembra a importância da análise do material didático e do planejamento curricular, com vistas a não reforçar padrões estereotipados de gênero. Esses e outros estudos estão em Louro, Neckel e Goellner (2003) e em Lavinas (1996).

para criação artística) e relações criativas (e autorais). Também foram potencializadas a confiança em si e no grupo e a ampliação da capacidade de ação crítica, mesmo em relação aos direcionamentos do próprio curso (Robinson, 2001). Segundo Harper (2001, p.127, tradução nossa):

> A arte que resultou da interação do grupo foi de um tipo diferenciado daquela sendo feita correntemente por qualquer homem ou grupo de homens, trabalhando tradicionalmente ou como parte de uma vanguarda consciente [...]. Essa conquista estimulou o debate, já iniciado por Chicago e Schapiro, sobre a questão se uma arte especificamente feminina existe e, caso exista, qual foi sua natureza no passado e qual poderá ter no futuro.

Propostas radicais como as do CAL e o Womanhouse Project[33] distancia--se, por certo, das possibilidades da maior parte das escolas de artes. Pollock (2001) enfatiza que o diferencial desse tipo de experiência reside no interesse intrínseco em contrapor os padrões "modernistas" de produção em artes, que incluem determinadas "posições" para o artista, a obra de arte e o espectador, ao lado de relações com o mercado determinadas pela influência avassaladora do capital. A autora relaciona essa dinâmica "modernista" entre obra de arte e consumo com uma maneira masculinista de conduzir e avaliar a criação.

Em contraposição, uma abordagem pedagógica de cunho feminista aponta para a valoração de aspectos colaborativos, não competitivos, não eurocentristas e não orientados para o mercado de arte. Dessa forma, a discussão sobre o ensino em artes deixa de convergir para o aprendizado de "estilos" e modelizações e pode abraçar o objetivo de reinserir a arte nos campos social e histórico, a fim de confrontar desigualdades de gênero, classe e raça. O sentido de coletividade ultrapassa o "fazer em grupo", para anexar no currículo uma quantidade generosa de estudos sobre ideologia, teorias da linguagem, historiografia, sociologia e subjetividade. Em resumo, a produção artística torna-se parte da síntese social, contaminada pela observação das estruturas de poder político, social e econômico e de produção de conhecimento.

---

33 O projeto está descrito com maiores detalhes no item "Primeiras estratégias da arte feminista – os grupos e comunidades artísticas".

O papel de desafiar as convenções sobre o corpo, possibilitado pela crítica às representações de gênero, etnia, raça, sexualidade, habilidade e os demais marcadores de identidade característicos do teatro "institucionalizado", deve ser abraçado pelo ensino teatral, não apenas por meio do estudo teórico sobre o cruzamento entre teatro e ideologias, como também através do estímulo à criação de suas próprias companhias, espetáculos e redes (tais como o The Butch Casting Project, iniciado na Califórnia, Estados Unidos) pelos estudantes, em toda espécie de formulações alternativas (Dolan, 2008)

As perspectivas acima exemplificadas, se aplicadas aos estudos em artes cênicas, ultrapassam o ensino das temáticas feminista ou de gênero, de seus percursos históricos e artistas em suas carreiras individuais e obras exemplares (embora inclua esses objetivos), para propor a revisão do caráter ideológico da pedagogia. Nesse sentido, a pedagogia do ator e da atriz, tendo a produção de corpos sexuados como substrato, traduz uma ideia de ação política no teatro, amplia a conceituação de teatro político e revitaliza a relação entre o fazer teatral e a sociedade. Segundo Carlson (1997, p.512):

> [...] podemos dizer [...] ao mesmo tempo que o gênero não é natural, biológico, universal, a-histórico ou essencial e ainda assim afirmar que o gênero é relevante, porque o estamos tomando como uma posição a partir da qual podemos agir politicamente.

Pequena crônica histórica de um passado presente

A relativa "novidade" dos questionamentos sobre as relações de gênero na prática cênica e na recepção crítica pode explicar em parte a ênfase ainda persistente na (falsa) neutralidade do corpo do intérprete, esvaziando a potência ideológica da corporeidade na forma de um silenciamento sobre os mecanismos de construção do gênero e de incorporação em cena dos papéis sociais de homens e mulheres.

A "questão de gênero" no teatro ganha destaque apenas na segunda metade do século XX, o que revela a longevidade da diferença de *status* entre os sexos na história do teatro ocidental e a presença quase hegemônica do discurso masculino (ainda que denominado "neutro") nos palcos ocidentais.

Discutir as artes cênicas sob essa perspectiva significa, portanto, reescrever o discurso oficial e buscar novas fontes.

A negação da capacidade de criação das mulheres data, na tradição ocidental, desde os gregos (o *pneuma*, sopro criador, era exclusivo dos homens). A qualidade criativa "institucionalmente" atribuída e licenciada ao feminino foi, de início, a de mera reprodução (Perrot, 2007). Em termos legais, a ausência de mulheres atrizes e dramaturgas nos teatros deveu-se a uma proibição que se inicia no século VII a.C., restringindo a presença feminina a jogralesas, acrobatas (em Creta, três mil anos antes de Cristo) e dançarinas (com registros já no período cristão, em que Teodora de Bizâncio, bailarina, comediante e artista de circo, vem a desposar o imperador Justiniano I) (Rame, 1997a). Antes disso, as mulheres tinham participação ativa nos rituais de Elêusis, de acordo com Tessari (apud Rame, 1997a), colaborando na invenção de uma das possíveis formas originadoras da tragédia clássica. A presença ou não de espectadoras mulheres é controversa, mas acredita-se que, excluídas da categoria de cidadãs, as mulheres também não estavam presentes na assistência.

A Idade Média, após a longa proibição do período greco-romano, traz os primeiros registros da presença de mulheres nos palcos. No teatro dito "erudito", mulheres deveriam ser representadas por atores homens, na Inglaterra,[34] até o século XVII (quando Charles II, vindo da França, em 1660, importa para Londres a novidade francesa de mulheres interpretando papéis femininos). Mas cada país oferece especificidades sobre a presença das atrizes na cena e as maneiras de "moralizar" a sua atuação. Segundo Martin-Fuggier (2001, s.p., tradução nossa):

> Em 1644, por exemplo, Isabel de Bourbon decidiu que nenhuma mulher, viúva ou solteira, podia subir ao palco e proibiu aos homens visitarem uma atriz mais de duas vezes em seu camarim. Na Itália, a atriz era privilegiada, porque associava-se às primeiras escritoras e beneficiava-se da imagem feminina literária e culta, nascida na Renascença. A integração da atriz na França passou por

34 A esse respeito, Southern (1973) explica que, nos teatros não especializados, as mulheres podiam representar alguns papéis; mas que essa permissão era criticada, como na declaração de 1324, que acusa a companhia de Busse, viajando por Tavistock, na Inglaterra, de acomodar impropriamente no palco homens, mulheres, prostitutas e outras pessoas de reputação reprovável.

um comportamento conformista, tanto em sua vida privada, quanto na escolha de seus personagens. Presa ao que convinha socialmente, ela só assume o registro cômico tardiamente.

Em Londres, após a derrota dos puritanos, elas passam a participar também como dramaturgas (Charlotte Charke e Aphra Behn são exemplos), diretoras de companhia (tais como Mrs. Betterton, na Duke's Company) e administradoras de teatros (Charlotte Charke, no Dorset Garden Theater) (Nestvold, s.d.). Na plateia, mulheres frequentavam o espetáculo elisabetano, mas se fossem de classes sociais mais abastadas, usavam máscaras, como medida de discrição (Ross, s.d.).

A chegada das atrizes aos palcos, segundo Howe (2003), causa transformações na dramaturgia da Restauração inglesa. Descritas em suas belas qualidades físicas, as heroínas desfilam pelo palco, e as "cenas de sofá" aumentam, gerando oportunidades para a observação dos encantos femininos. Há um maior investimento visual e narrativo nas cenas de violência física e o sangue jorra dos papéis femininos. A heroína virgem torna-se sexualizada, envolvida em cenas de estupro em que ela é vitimizada e sua carne exposta. As mulheres ganham mais falas, especialmente para descrever o encontro amoroso. A mulher vestida de homem tem sua parcela na erotização do corpo (as calças e coletes permitiam observar partes ocultas pelas saias femininas). Por outro lado, a presença das atrizes permite a ênfase em temáticas que aproximam os textos de questões sociais da época (casamentos arranjados, divórcios etc.) e dos conflitos sexuais cotidianos.

Considera-se difícil precisar quando elas subiram aos palcos pela primeira vez na França, porque, nas trupes de teatro, os nomes das mulheres não eram, normalmente, diferenciados do sobrenome da família (Women of Theatre). Na Alemanha do século XVIII, Caroline Neuber desponta como atriz[35] e dramaturga, fundando sua própria companhia, em Leipzig. Segundo Lessing (apud Whitwell, 2012, p.9, tradução nossa):

---

35 Goodman (1994) ressalta como o termo "atriz" é menos atento às questões de gênero do que "ator", "intérprete mulher" e "intérprete do sexo feminino" (assim como algumas mulheres que escrevem poesia consideram a designação "poetisa" restritiva e sexista). Segundo Holledge (2003, p.92-6), a diferença entre "atriz" e "intérprete mulher" é notável a partir dos anos 1960 do século XX. No entanto, mantemos aqui alguma flutuação, mas

> Deve-se ser muito preconceituoso para não atribuir a essa famosa atriz um completo conhecimento de sua arte. Ela possuía penetração masculina, e em um único aspecto apenas ela denunciou seu sexo. Ela apreciava frivolidades cênicas. Todas as peças por ela produzidas eram repletas de disfarces e procissões, maravilhosas e reluzentes. Mas, apesar de tudo, Neuber devia conhecer os corações dos burgueses de Leipzig, e colocou esses cenários para agradá-los, como moscas são atraídas pelo mel.

A presença de Neuber nos palcos "oficiais" não foi apenas intrigante e controversa, mas pioneira: até o século XVII na Europa, períodos de proibição foram se revezando com outros, mais permissivos a respeito da presença do corpo feminino na cena e das mulheres na plateia, com características variáveis a cada localidade, mas sempre atingindo em primeiro lugar os teatros oficiais, e relegando às formas populares de comédia algum "espaço de resistência".[36] Nesse contexto, Flaminia é um nome lembrado, no século XVI, atuando na *Commedia dell'arte*. Rame (1997) cita também Isabella Andreini, dramaturga, poetisa e atriz de origem italiana, que se inicia na companhia de Flaminio Scalla e funda, mais tarde, os Gelosi, em parceria com o marido, Francisco Andreini. Isabella Andreini maravilhou Paris quando o grupo lá esteve, em 1603 (na volta da viagem, a atriz faleceu, ao dar à luz seu oitavo filho (Disse, 2008).

A atuação das mulheres como intérpretes ou autoras, certamente, não está desvinculada de aspectos sociais mais amplos. Na França, o simples acesso ao saber continuou interditado às mulheres até, pelo o menos, a Reforma protestante, quando a educação passou a fazer parte da vida das meninas. Já no século XIX, mesmo que elas pudessem ser "educadas" dentro de um saber social, não poderiam ser verdadeiramente "instruídas" (obrigando as mulheres a resistirem à sedução do "livre pensamento") (Perrot, 2007).

---

assumimos a nomenclatura atriz, quando o recorte histórico menciona a atividade feminina dessa maneira, ou (contrariamente ao afirmado por Goodman) para enfatizar o gênero do intérprete.

36 Nos conventos do século XV, comédias morais eram escritas e encenadas, sendo representadas pelas freiras para uma plateia exclusivamente feminina. A abadessa Rosvita de Gandersheim, na Alemanha do século X, torna-se famosa. Contudo, essas formas teatrais, bem como a participação feminina nos rituais e nas manifestações populares de teatro (cantos de fabuladoras, jogralesas, mimos etc.), costumam estar ausentes dos compêndios sobre história do teatro (Rame, 1997a, p.341-61; Bragança Jr., s.d.).

Assim, a presença de atrizes letradas no século XVII, como Andreini, foram mesmo exceções notáveis.

Exceção ainda mais assombrosa era a atuação das dramaturgas, uma vez que os romances e poesias costumavam ser as áreas literárias tipicamente frequentadas pelas mulheres: Sóror Juana Inês de la Cruz, religiosa mexicana, com seus autos sacramentais e comédias (*Los empeños de una casa* e *Amor es más laberinto*), é a única dramaturga mulher e um dos últimos nomes do século de ouro espanhol, nas vésperas do século XVIII.

Ainda que representadas por talentos individuais, as mulheres no teatro foram abertamente consideradas prostitutas até o XVII. Nesse e no século seguinte, numa Europa monárquica que acolhia o projeto da sociedade burguesa, as atrizes despertavam um misto de paixão e recusa: ainda que elogiadas por seus talentos artísticos e, principalmente, seus dotes físicos, não eram aceitas na "vida social" e destinavam-se a relações não oficiais com os "homens de bem" (fossem eles aristocratas, burgueses ou membros do clero). Beleza e encanto irmanavam-se às imagens de liberdade e volúpia associadas ao mundo do teatro, atribuindo à figura feminina, segundo Duvignaud (1972), o desenho de uma vida imaginária, liberadora e, ao mesmo tempo, assustadora para o espírito burguês.

À mulher comediante também era creditada pouca participação na atividade criadora. As "conexões criativas" estabelecidas entre as atrizes e os autores dramáticos mereciam retratos traçados com as mesmas tintas de escândalo e assombro que marcavam a atuação dessas mulheres nos palcos. A ligação amorosa envolvia uma "dialética poética e erótica" (ibidem, p.81), que resultou em criações célebres, tais como o texto *Bérénice*, fruto da ligação entre Champmeslé e Racine. A trajetória do casal e as obras que o romance entre eles acabou por nutrir oferecem uma gama de papéis femininos, espelhando bem a própria evolução dialógica da relação entre as imagens da mulher no teatro e na sociedade francesa. Como a personagem Bérénice, a atriz comunica a conduta amorosa feminina ilibada (a apaixonada que não pode viver seu amor), como Iphigénie, a heroína vitimizada que vê sua feminilidade ameaçada pela perseguição, e como Phédre, todos os matizes do desejo feminino, desmedido e fatal. Ainda que essa espécie de "cumplicidade criadora" tenha permitido a consagração da atriz e o reconhecimento do autor, os comentários da época põem em xeque o valor da influência de Champmeslé sobre Racine, duvidando de seus conhecimentos da arte teatral e enfatizando os aspectos da sexualidade.

Após a reforma, a Igreja torna-se a principal reguladora do escandaloso ofício dos comediantes e dos prazeres voluptuosos despertados pela arte das mulheres no teatro.[37] Algumas atrizes juntavam à má fama compulsória um comportamento insidiosamente pouco recatado para o gosto da época, como diriam os contemporâneos de Adah Isaacs Menken (atriz, poetisa e dançarina nascida em New Orleans), que fez sucesso no século XIX na América do Norte e Europa explorando o corpo e a sensualidade femininas. Julie Talma (Hofstadter, 1996), esposa do ator François-Joseph Talma, representa com seu marido uma outra tradição de comediantes: ela, escritora e dona de um salão frequentado pela elite e pela intelectualidade, compõe o par perfeito com o esposo, ator festejado e burguês bem situado (mais tarde, funcionário do Estado, no império de Bonaparte).

As francesas Rachel e Marie Dorval,[38] a italiana Adelaide Ristori, a americana Charlotte Cushman e a inglesa Ellen Terry (a última, já em fins do XIX) são outros exemplares desse acesso direto ao gosto do público que as atrizes oferecem. Nesse processo, que traduz na cena o gênero melodramático em ascensão, na fusão entre maior cumplicidade com o espectador e maior "emotividade" no trato do papel (mais típica da "escola inglesa" de interpretação), sobrevive o enlace entre o reconhecimento artístico e a exposição pública da vida privada.

No século XIX, as mulheres já faziam parte do modelo econômico, trabalhando nos ateliês de costura, no campo e na indústria têxtil. Sua participação na dramaturgia decresce, nos países onde novos autores esbarram na baixa escolarização e dependem de conexões com os administradores dos teatros (cujo poder diminui com a ascensão dos "primeiros atores"), conforme ocorre na Inglaterra. O aumento no número de teatros coopera para a baixa valorização do meio social dos artistas, tornando as companhias teatrais lugares moralmente indesejáveis para as mulheres. A industrialização crescente torna a divisão do trabalho entre homens e mulheres mais determinada, confinando pretensas escritoras ao ambiente doméstico (Donkin, 2003).

---

37 Duvignaud (1972) lembra que o teatro pôde florescer, mesmo com a oposição da Igreja reformada, nos lugares onde o catolicismo erigiu maior número de monumentos e obras de arte: o teatro é mais uma forma de espetáculo oferecido à glória divina.

38 A atriz aproxima a interpretação de uma linguagem menos "construída" e literária.

Por outro lado, a classe média em expansão fornece novas aspirantes à "profissão de atriz", fato acompanhado do inevitável rompimento com as famílias. Apoiadas pelo novo público burguês, dessas atrizes é esperado mais gentileza e refinamento. O critério de classe torna-se fundamental nos palcos e plateias e, embora a profissão principie a ser considerada mais agradável aos olhos da classe média, firma-se uma divisão de classe dentro do próprio grupo de artistas: as coristas, bailarinas, substitutas e intérpretes dos papéis secundários povoam a base da pirâmide, enquanto às "protagonistas femininas" cabe posição hierárquica superior (ainda que inferior à dos homens). Nesse quadro, uma coletividade de mulheres é difícil de ser formada, uma vez que as próprias atrizes querem demarcar seu diferencial artístico e de respeitabilidade, em relação àquelas que ocupam posições inferiores.

No teatro norte-americano, as possibilidades que vão sendo estabelecidas no século XIX para a participação feminina no ambiente público refletem a associação do espetáculo teatral à elocução (e não à exibição do corpo). A estratégia, entretanto, não significava a conquista de igualdade entre homens e mulheres, na cena e fora dela. Segundo Hatton (1996, p.1, tradução nossa):

> Em sua maior parte, o espetáculo era considerado uma arte auditiva, ao invés de visual, e muito próxima à elocução, uma forma de arte que não era intrinsecamente nem masculina, nem feminina. Então, quando uma mulher aparecia no palco, como a atriz e dramaturga Susanna Rowson, a qualidade de sua voz e da sua expressão tornavam-se o foco de atenção, e não sua presença física. Mesmo assim, antes de 1830, o teatro na América não atraia muitas mulheres "respeitáveis". O fato de aquelas que compareciam aos espetáculos, ou que buscavam encontrar trabalho no palco, terem que ficar lado a lado com as outras "mulheres" de teatro – as prostitutas que habitavam o "terceiro escalão" de muitas casas de espetáculos urbanas – era um desestímulo particularmente forte.

Sem constituírem uma aceitação da presença feminina e da sua corporeidade, nem tampouco uma mudança no contexto masculinista dominante (ainda que trazendo popularidade para a carreira feminina no teatro) e, portanto, lado a lado com a hegemonia do gênio masculino e a dificuldade na afirmação da capacidade artística das profissionais da cena, as trajetórias das grandes atrizes, como Sarah Bernhardt e Eleonora Duse, ainda traziam para

a virada no novo século a mitificação do feminino (que caracterizara o século XIX), na forma de uma aliança entre a espetacularização das intimidades e o culto à notoriedade.

Menos afeita à eloquência na elocução e gestualidade, à grandiosidade na expressão das emoções às extravagâncias pessoais da francesa Bernhardt, Duse propõe uma interpretação mais interiorizada e simples, bem como a encenação de autores modernos. Torna-se empresária de sua própria companhia, que excursiona extensivamente pela Europa, África, Rússia e América. Em associação com Lugné-Poe, monta Ibsen e Maeterlinck (inclusive no Brasil) e cerca-se da colaboração de artistas inventivos, como Gordon Craig (Pontiero, 1995). Sarah Bernhardt, a "divina Sarah", arrebata admiradores por suas qualidades vocais e interpretação magnética. Também primeira atriz, dona de companhia e de dois teatros em Paris, na ocasião de sua morte leva 600 mil pessoas para o funeral-espetáculo, no cemitério Père-Lachaise.

A glorificação das grandes damas, no entanto, não desmente a regra geral. Ainda que permitida, a profissão das mulheres em teatro continua sendo contraindicada. Segundo Perrot (2007, p.128):

> Atriz: seria uma profissão boa para a mulher? Sim, à primeira vista. As mulheres sabem expressar emoções, simular, parecer. [...] Colocar-se na pele de uma outra. [...] Seria a própria essência de uma feminilidade dedicada às aparências. Não, sob outro aspecto. Porque [...] ser atriz é faltar com o pudor, entrar no círculo vicioso da galanteria, ou mesmo da prostituição.

Na visão de início do século XX, a maternidade biológica, a fisiologia feminina e sua psicologia "especial" aproximam as mulheres da carreira nas artes cênicas, amparadas pela sensibilidade, espontaneidade, impulsividade e habilidade de simulação que lhes seriam típicas. O mesmo discurso da "essência" feminina, entretanto, justificava a degradação da imagem daquela que ousasse invadir o espaço público, bem como sua subordinação aos homens, quando o objetivo fosse qualquer atividade mais dependente da interferência criativa. A mesma "natureza feminina" era convocada a justificar a improcedência do sexo feminino na cena, visto que o talento nato para a "mentira" incapacitaria as mulheres a representarem o "real" (Aston, 2003).

Assim como em outros fenômenos da cultura, o desvalor da presença feminina no teatro atrela-se à tradição do pensamento ocidental,

comprovando mais uma vez a aliança entre o tratamento da diferença de gênero e os processos ideológicos.

A profissionalização das mulheres nas artes continuou sendo um tabu até princípios do século XX, quando as primeiras pintoras ingressam, na França, na Escola de Belas Artes. A segregação, contudo, ocorria antes da entrada nas escolas de arte e, frequentemente, o plano de constituir família colidia com o desejo artístico, impedido a continuidade das carreiras femininas. Nos palcos, a profissionalização das atrizes dependia dos conservatórios (o de Paris foi criado em 1795 e admitia mulheres e homens, em classes separadas) e da vivência do repertório tradicional da companhias teatrais: começava-se nas pontas, substituições e pequenos papéis, nos teatros menores, até se adquirir experiência para maiores voos (Aslan, 2007).Como resultado, o ostracismo e o esquecimento permearam a trajetória das pintoras pioneiras, bem como das primeiras escultoras, bailarinas, maestrinas e compositoras (Perrot, 2007).

A luta por reconhecimento no teatro para as atrizes do século XIX não se comunica com o questionamento da posição da mulher na sociedade. Mesmo quando detentoras de destaque na crítica, privilégios econômicos e credibilidade pública, as mulheres no teatro esquivavam-se estrategicamente das questões da militância feminista. Segundo Duse (apud Pontiero, 1995, p.304):

> O erro do feminismo, tal como foi cultivado e definido aqui na Itália, é ter levado o debate ao nível da competição e das recompensas materiais, o que serviu para criar a imagem dos sexos em guerra, de mulheres lutando com homens para ganhar a primazia. O problema só pode ser resolvido com base no respeito e na confiança, e fomentando as virtudes e atividades humanas em benefício de ambos os sexos.

A "nova mulher", que surge em fins do século XIX, no movimento de ampliação da participação feminina na educação formal e nas profissões liberais (como jornalistas, datilógrafas, professoras, telefonistas, vendedoras... e também atrizes), é retratada nos textos escritos por homens de maneira frequentemente hostil e caricatural. As *suffragetes* mereceram igual tratamento, numa atitude que não correspondia nem à aproximação do teatro da sociedade burguesa, nem à realidade em transformação das mulheres.

Às mulheres caberia fazer um retrato mais completo dessa nova figura social (que saia das classes médias letradas, fumava, circulava sozinha pelo espaço público e frequentava clubes só para mulheres), bem como vencer o desinteresse do mercado teatral para a questão feminina (Gardiner, 2003). Data de fins do século XIX a fundação, na Inglaterra, do Theatrical Ladies Guild (de 1891), com o objetivo de ajudar as postulantes à carreira artística e suas crianças. O movimento pelo sufrágio encontrou acolhida no teatro, embora as mulheres temessem que esse vínculo pudesse afastar público e patrocinadores. Ainda assim, na Inglaterra de 1908, a Actresses Franchise League contava com a participação de artistas mulheres interessadas no movimento feminista. A tradição da atriz enquanto "mito pessoal" e a serviço da construção da personagem (à qual, de certa forma, Duse e Bernhardt serviram como modelo) precisará alcançar o século XX para anexar de maneira franca em seu repertório a ideia de uma "atriz engajada".

No século XX, o engajamento aparece, por fim, dentro e fora de cena: Maria Casares, na França, e Margarida Xirgu, na Espanha, aliam-se a movimentos políticos, enquanto Helene Weigel, no Berliner Ensemble, sintetiza o projeto brechtiano de lucidez crítica. Em movimento semelhante, formam-se sindicatos, círculos de comediantes e grupos profissionais, característicos do gosto associativo das sociedades industriais (Duvignaud, 1972). A "nova experiência social" do comediante devolve à atriz sua participação na sociedade, numa crescente reciprocidade entre a representação no teatro e os papéis sociais das mulheres.

Conforme caminham para outras funções "de poder" dentro do processo criativo, somando-as ou não à atividade de atriz (tais como a produção, administração, dramaturgia e, principalmente, direção artística e encenação), as mulheres conquistam maior autonomia e destaque social (e histórico). As inglesas Edith Craig, Annie Horniman e Eva Le Galienne (fundadora do Civic Repertory Theatre, em Nova Iorque) e as americanas Mary Shaw (fundadora do Women's National Theatre) e Hallie Flanagan Davis (pesquisadora de teatro moderno da primeira metade do século XX e diretora do Federal Theatre Project) (Chinoy, 1980) pavimentam o caminho que será trilhado mais tarde por Anne Bogart, Elizabeth Lecompte, Ermanna Montanari, Mónica Viñao, Giséllle Sallin, Jill Greenhalgh, Pol Pelletier, Arienne Mnouchkine, Cibele Forjaz, Anne Delbée, Heleny Guariba e Joan Littlewood, entre outras mulheres de teatro, em diferentes países. O

questionamento da diferença entre os sexos, no entanto, vai depender da tomada de consciência de gênero, atrelada à reivindicação da igualdade entre homens e mulheres, não antes da metade do século XX.

Discutindo a participação das mulheres no teatro profissional na Inglaterra nas décadas de 80 e 90 do século passado, Gardiner (2003), Long (2003) e Warner (2003) apresentam conclusões interessantes. No contexto inglês, que espelha a produção europeia, progressos notáveis nos anos 1980 deixam de ser representativos na década seguinte, indicando uma curva descendente na produção artística, fundos e *status* das mulheres. A redução na nova década no número de postos profissionais ocupados por mulheres, na presença feminina nas atividades de dramaturgia e em posições de poder nas instituições teatrais, tais como administração e direção artística, bem como no volume do aporte financeiro para grupos e instituições voltadas para um "teatro de mulheres", correspondeu a um "enxugamento" da realidade teatral como um todo (com o menor número de produções e de postos de trabalho dentro das companhias, por exemplo), mas as mulheres foram as mais atingidas pela retração da área.

O que se conclui desse quadro é que, embora o teatro tenha adquirido, no século XX, maior integração à sociedade, a participação feminina, pelos critérios comparativos de uma pesquisa predominantemente quantitativa, não se ampliou. Apenas as companhias mais "seguras" (teatros oficiais, tais como a Royal Shakespeare Company e o National Theatre, cuja sobrevivência é garantida pelo Arts Council) abriram espaço para as mulheres, porque podiam correr riscos e efetivar "exceções especiais", ainda que temporárias. Segundo Warner (2003, p.111, tradução nossa):

> [...] à medida que os teatros percebem-se sob ataque e experienciam investimentos reduzidos e cortes no número de produções, retornam em direção ao território seguro. Ao invés de arriscarem-se, expandindo para o que poderia ser entendido como "teatro alternativo", permitindo maior acesso às mulheres, continuam a limitar seu acesso às posições de influência.

Teatro designa, portanto, uma linguagem artística tradicionalmente masculina, criada por diretores homens, escrito por dramaturgos homens, com fundos aprovados e administrados por políticos homens e homens de negócios, e criticado e historiado por jornalistas e pesquisadores homens.

Essa realidade persiste na virada do século, ainda que perspectivas menos desoladoras para as artistas mulheres tenham se estabelecido, tanto na literatura dramática, na crítica e no trabalho sobre o tablado, quanto nas áreas "técnicas" (tornando visível sua maior integração na sociedade), ao ponto de permitir que, no século XXI, elas sejam, reconhecidamente, parte fundamental da prática e reflexão teatrais.

Nesse quadro, não é curioso que a tentativa de reconstrução de uma história das atrizes no teatro esbarre em termos sem diferenciação de gênero, tais como "o trabalho do ator", "o ator de teatro", "interpretação teatral", "público", entre outros, e na carência de registros mais detalhados sobre as atrizes, diretoras, pedagogas e dramaturgas, dentro e fora do fazer teatral oficial. A neutralidade de gênero encontra reflexo na história do teatro na invisibilidade das mulheres: na investigação histórica, mulheres artistas, por exemplo, são contempladas nos teatros alternativos, nas trupes de artistas viajantes e nas ruas e praças públicas, mas parecem ausentes dos teatros "de fato". Sabe-se que os espaços patrocinados pelas instituições da monarquia e aristocracia (e, mais tarde, pela burguesia) priorizavam encenações de textos escritos, ignorando formas menos baseadas na textualidade tradicional e deixando de lado a importância do espetáculo e a presença do espectador. Essa invisibilidade feminina decorre, portanto, em primeiro lugar, da escolha dos objetos da narrativa histórica, patrocinados pelas instituições dominantes (Cockin, 2003).

Como essa "*his*-tória" (ou história *deles*) é a fala quase hegemônica, uma "*hers*-tória" (ou história *delas*) permanece ainda por ser feita. Analisando o panorama geral da realidade teatral aqui delineado, contudo, pode-se atestar que, na narrativa do teatro ocidental, um "teatro masculino" não precisou ser definido, porque "fazer teatro" e "escrever sobre teatro" têm sido atividades dominadas pela voz masculinista. Para algumas teóricas feministas, a demanda por mudanças na trajetória das criadoras no teatro deve ir além da reescritura da história do teatro pela ótica das mulheres, só encontrando justificava para qualquer retorno temporal na constituição de um novo passado, que impulsione desde já um futuro renovador.

Três problemas para o teatro feito pelas mulheres

O risco do indeterminismo histórico

A história do teatro ocidental é uma história permeada pelos valores de uma sociedade heterossexual e sexista, que direciona quem deve fazer teatro, como e para quem. A discussão aprofundada sobre essa realidade não mereceu repercussão significante, até que o movimento feminista abrisse na sociedade o espaço de confronto com as ideologias identificadas pelo ativismo das mulheres como masculinistas.

A preocupação com um teatro feito pelas mulheres e para as mulheres impõem-se a partir dos primeiros anos da segunda metade do século XX, concomitantemente à chamada segunda onda feminista.[39] Estabelecem-se os termos "teatro feminino", "teatro das mulheres" e "teatro feminista", com abrangências diversas, e a dicotomia masculino-feminino, culturalmente instituída, passa a operar como base dos questionamentos sobre a cena.

Ainda que, como faz Perrot, sejam considerados "feministas" todos os movimentos e personagens que favoreceram a discussão da igualdade entre os sexos (antes mesmo dos anos 60 do século passado), a chegada aos palcos do questionamento sobre os direitos das mulheres depende do estabelecimento da preocupação explícita com o papel da mulher nos movimentos teatrais. Tal "tarefa", enfrentada somente a partir dos anos 1960, alinha-se à ruptura que o feminismo representa na história da cultura, e coloca a denominação "teatro feminista" (e o modo de fazer que designa) no bojo de uma convulsão, em que concorrem uma série de ideias sobre a mulher e suas formas de expressão por meio da arte, sobre o feminino, os modelos de representação e visualidade no Ocidente e a função da arte em relação à sociedade.

Esse processo, que não é de nenhuma forma homogêneo, "progressivo" (no sentido de uma curva de evolução positiva em direção a seu ápice), "em escalas" (como se o surgimento de uma tendência significasse a superação das anteriores), nem "autocrático" (como se não portasse frequentes conflitos e revisões internas), precisa ser devidamente historicizado. "Teatro feminino", "teatro das mulheres" e "teatro feminista" devem ser avaliados como fenômenos históricos, participantes de um processo em constante movimento.

---

39 Segundo a classificação de During (2005).

As denominações teatro feminista e teatro feminino carregam suas marcas de nascimento na necessidade de constituir um sujeito estável (a "mulher"), capaz de dar fundamento a um tipo de participação no teatro que é, ao mesmo tempo, objeto e objetivo dessa diferenciação. Não que inexistisse uma produção das mulheres anterior a essas demarcações, nem que esta não pudesse ser teorizada, mas pode-se afirmar que o nome cria uma forma de olhar para o objeto. Nesse contexto, a questão da diferença foi fundamental para demarcar fronteiras e criar um território próprio para os teatros feitos pelas mulheres.

Pode-se objetar, portanto, que a produção das mulheres no teatro foi pensada desde seu início em relação a um "teatro masculino", mantendo uma disposição de oposição dualista. Assim sendo, o impulso de determinação de uma "cultura das mulheres" no teatro resultou na concepção de uma identidade implicada na manutenção do discurso heterossexual ali incluído. Butler (2003) mostra-se atenta à questão, quando questiona a própria tradição do feminismo, cujo equívoco poderia ser localizado em sua fundamentação na constituição de um sujeito "mulher" com identidade unívoca, forjada por meio da busca de uma linguagem capaz de representar e dar visibilidade a esse sujeito.

Ao definir e normatizar o sujeito "mulher", a busca por uma linguagem teatral feminina também corre o risco de encarcerar as possibilidades do próprio sujeito, tornando-o discursivamente constituído pelo sistema que busca criticar. Numa tradição que vise formular um "sujeito feminino universal" e organizar formas de representação que sejam características desse sujeito (ideia que subsiste na noção de uma "escrita feminina", ou de uma linguagem da mulher nas artes), "representação" torna-se, ao mesmo tempo, um termo operacional (aquilo que dá visibilidade ao sujeito mulher e o legitima politicamente) e uma função normativa da linguagem (que dita o que é verdadeiramente feminino e exclui variantes). Assim, os "teatros das mulheres" (feminino e feminista), depois de inaugurarem um percurso de resistência das mulheres nas artes cênicas, podem ser responsáveis pela geração de um sujeito feminino modelar no teatro.

A precariedade da argumentação de fundo essencialista, em seu desejo de designar lugares demarcados para os indivíduos nascidos "homens" e "mulheres", portanto, não está restrita aos discursos "machistas" e "falocentristas", ou seja, não vigora apenas em nome de um "patriarcado universal".

A categorização dual para gênero na análise do fazer teatral representa, nessa perspectiva, a perpetuação de um olhar nascido de um "paradigma constitucional" (Strathern, 1980) do Ocidente: os termos "teatro masculino" (ou, simplesmente, teatro) e "teatro feminino" são dispostos em tensão e ocupam posições opostas e hierárquicas, em que a (falsa) neutralidade da categoria "teatro" atua sobre a "teatro feito pelas (ou das) mulheres", nas formas de inclusão e controle.

Esse modelo de pensamento arrisca-se, além de tudo, a certa ineficiência. O discurso hegemônico permanece intacto quando, mesmo em defesa do espaço das mulheres na cena, busca-se justificar como um direito natural a presença feminina na cena, em virtude de seu "talento natural" para o jogo e o mascaramento, ou em razão de sua capacidade de "gerar vidas" ou "compreender o outro". Argumentos assim, que parecem favorecer a criação feminina, apenas empregam um enfoque que reforça estereótipos e preserva "*performances* de gênero" padronizadas, limitando o encontro de novas relações de criação e produção no campo das artes cênicas e o florescimento de uma expressão inovadora, tanto para os homens, quanto para as mulheres.

Das pré-feministas de fins do século XV e do século XVII, passando pelas primeiras ações mais coletivas no século XVIII, o mundo precisou viver os debates em torno do sufrágio universal e da prostituição feminina, no século XIX, e o surgimento do feminismo histórico, nos últimos trinta anos do século XX, para que se ouvisse falar de um "teatro das mulheres". Hoje, nas sociedades ocidentais pós-industriais, as mulheres ocupam com maior desenvoltura os espaços privado e público. De maneira geral, deslocam-se da posição de vitimização e buscam envolver em suas ações também o masculino e sua realidade. Phelan (1993) lembra o quanto a metáfora de gênero atuava diferentemente no século XX, em relação ao século anterior: após a virada do milênio, passa a imperar a ideia de corpos unificados (apesar das diferenças biológicas) e a própria cultura opera convertendo essa mesma diferença em um só gênero e sexo, caracterizado pela autora como o "homo-sexual". Butler (2003), por sua vez, fala de várias outras categorias nossas contemporâneas, diversas dos "gêneros inteligíveis", que ainda pedem reconhecimento. É o que reforça Preciado (2008), multiplicando os gêneros no século XXI numa série de novas descrições sintéticas que podem ser tecnicamente (re)configuradas. Em seus termos:

> O gênero do século XXI funciona como um dispositivo abstrato de subjetivação técnica: se cola, se corta, se movimenta, se cita, se imita, se traga, se injeta, se enxerta, se digitaliza, se copia, se desenha, se compra, se vende, se modifica, se hipoteca, se transfere, se *download*, se aplica, se transcreve, se falsifica, se executa, se certifica, se permuta, é dosado, se ministra, se extrai, se contrai, se subtrai, se nega, se renega, se trai, muda. (Preciado, 2008, p.89)

A superação da binariedade é ela mesma uma contingência historicamente caracterizada, uma prioridade mais evidente hoje do que cerca de vinte ou trinta anos atrás. Exige-se, portanto, uma grande "plasticidade" do termo "teatro das mulheres". Resta inquirir se, conquanto a realidade feminina na sociedade e na criação teatral tem se modificado, tamanha mobilidade terminológica não significaria um desmonte de suas atribuições. A historicização até aqui referida precisa compor-se também às necessidades de um contexto teatral móvel, bem como buscar um diálogo constante com a prática em construção.

Ao se tentar resumir a história da presença feminina no teatro universal, contudo, percebe-se ainda a indiferença de gênero presente no "saber histórico oficial", que insiste em limitar a avaliação das obras teatrais criadas pelas mulheres, reforçando conclusões acerca de sua inconstância conceitual. Frente a isso, pode-se compreender o recurso de, mesmo hoje, demarcar-se um campo de atuação particular das mulheres no campo da arte, como fazem os termos teatro feminino e o teatro feminista, e torna-se impossível negar totalmente sua aplicabilidade.

Uma vez que a questão das particularidades expressivas da criação artística das mulheres no teatro veio a alcançar relevância principalmente a partir do fortalecimento do movimento das mulheres, nos anos 1960-70, parece coerente que o movimento teatral ainda precise trilhar o caminho de diálogo com a ideia de um "teatro das mulheres", mesmo que "em crise". Exemplarmente, os movimentos das mulheres precisaram partir da conquista do espaço da diferença, para apenas depois disso, centrar forças no questionamento das desigualdades (a favor de uma maior equidade entre homens e mulheres) e, ainda posteriormente, rever as possibilidades de constituição de um sujeito "mulher" estável e suas formas de representação.

Quando torna-se mais claro o desenrolar histórico da discussão, pode-se concluir que continua sendo propício questionar-se o sujeito "mulher" no e

por meio do teatro, mesmo que para isso torne-se imprescindível lançar mão de algumas convicções sobre gênero e sexo que o chamado "teatro feminino" pressupõe para, a seguir, abandoná-las. Historicizar, nesse caso, significará estar atento para a recriação, uma vez mais, de todos os fundamentos.

O equívoco das modelizações

Haveria um recorte temático e procedimentos estéticos apropriados para um teatro de valorização das mulheres? Eles poderiam ser formulados sem envolver o desejo de prescrever e determinar "a voz feminina" no teatro? Se uma produção tão diversa surge do impulso de transformação da norma, como esse conjunto poderia ser investigado, sem qualquer modelização de sua riqueza múltipla?

Para a crítica feminista, a linguagem simbólica reflete e recria o "inconsciente da cultura" (Lorber, 1994), no qual sobrevivem as dicotomias de gênero, em todos os sentidos apreciados até aqui. Nas sociedades ocidentais pós-industriais, a dominância econômica e ideológica da lei masculina implica em que a mulher seja vista nas artes por meio do olhar do homem. O "masculinismo" porta o poder de ação e, ao substituir o olhar feminino, representa uma mulher fetichizada, de tal forma que não reflete as experiências femininas no mundo. Entre as representações geradas por esse olhar institucionalizado, um aspecto recorrente do simbolismo feminino seria a objetificação da mulher, em atenção ao desejo do homem, o qual se explicita na repetida ênfase na sexualidade feminina nas formas artísticas, bem como nas midiáticas (a prostituta, a santa e a mãe tornam-se imagens frequentemente associadas ao feminino).

Outro elemento recorrente na concepção artística sobre a mulher seria, segundo Lorber (1994), o do lamento (em oposição à racionalidade masculina), que a ópera romântica (a partir do século XVII) entronizou. Mesmo no século XIX, quando o surgimento de heroínas de sexualidade liberadora (Carmem, Lulu e Salomé, entre outras) traz para o palco laivos de resistência ao controle social sobre a mulher, o aspecto lamurioso mantém-se. Esse lamento é também moralizador: para essas personagens, vitimizadas pelos excessos causados por seu próprio poder de subversão, o castigo virá, por fim, coroar e controlar toda pulsão liberadora.

Em resposta a esse estado de coisas, Lorber (1994) defende que uma forma legítima de rebelião feminina seria a criação pelas mulheres de uma cultura "a seu modo", com um vocabulário simbólico próprio. Segundo a autora:

> A visão das mulheres é diferente daquela dos homens, não em virtude da diferença biológica entre homens e mulheres, mas porque, na cultura dominada pelos homens, as questões que as mulheres perguntam e as respostas que apresentam são subversivas. Apenas produzir cultura por meio de sua própria autoridade é uma forma de rebelião. (ibidem, p.119, tradução nossa)

Segundo a socióloga americana, mulheres e homens tendem "naturalmente" a usar símbolos gerados na cultura falocentrista na qual foram criados. Apenas ao produzir cultura, as mulheres estabelecem sua diferença, a qual não frutifica obrigatoriamente da consciência das construções de gênero que elas sejam capazes de engendrar. Ser revolucionária, portanto, independe de se as mulheres recusam os símbolos convencionais: toda obra feminina possui alta potência subversiva, uma vez que, no projeto cultural do Ocidente, a mulher não deveria sequer compartilhar da função (masculina) de produzir sistemas simbólicos.

Dessa forma, a diferença de gênero é destacada pela autora tomando por base não a disparidade biológica ou social, mas uma potência revolucionária "essencial", mais marcante nas mulheres do que nos homens. Para dar cabo de sua missão de vanguarda, Lorber (1994) acrescenta, a "linguagem feminina" deve formular metáforas que evoquem a experiência da mulher no mundo e, ao mesmo tempo, descobrir tradições culturais em que essas imagens possam nutrir-se. A obra feminina alcançará sua "quintessência", portanto, quando estiver atenta ao seu poder "natural" de criticar e reinventar o imaginário da cultura.

Pode-se dizer que, ao partir de uma posição feminista essencialista, Lorber dá eco a um ponto de vista pouco dialético. Apenas ao observarmos a criação artística em geral, a assertiva de Lorber já encontraria quantidade considerável de contraposições: homens e mulheres podem ser ou não revolucionários; tanto em termos da revisão consciente da relação entre simbolização e padrões de sexualização, quanto da busca de novas formas artísticas.

O teatro pode, por certo, viabilizar a fundação de um novo vocabulário simbólico compatível com a criação de um imaginário diverso. Tendo em

vista a empresa de valorizar "a simbolização do feminino", Lorber (1994) propõe, por exemplo, a representação de personagens tais como Lilith, Miriam e Sara (na tradição judaico-cristã) e de deidades, tais como Deméter, Afrodite e Ishtar, entre outras (das tradições mesopotâmica e grega). Porém "conselhos", quando praticados como "preceitos", podem eliminar a potência criativa a que Hall (apud During, 2005). denominou "poder da unidade na diferença". A definição de um teatro feminino hoje não escapará à pecha de simplificação e generalização, se quiser configurar objetivos e procedimentos únicos para a experiência das criadoras mulheres em atuação no teatro.

Butler (1993; 2003) classifica essa postura de "imperialismo cultural", porque tende a assumir sobre o outro um olhar privilegiado, que traduz uma perspectiva universalista. A crítica que a autora formula está endereçada, principalmente, às reflexões de Wittig, uma das mais destacadas pensadoras feministas, que colaborou para a formação da teoria lésbica. Wittig (apud Lessa, 2007)[40] desconsidera qualquer possibilidade subversiva dentro do sistema binário heterossexual. Para a pensadora francesa, a construção imaginária do sexo, que dá suporte e unidade às características dos sujeitos e aos seus conjuntos de atos, também condiciona a linguagem. Dialeticamente, a linguagem possui uma ação material violenta sobre os corpos: atos elocutivos repetidos tornam-se práticas e estas, por sua vez, instituições. Como o feminino está atrelado ao "campo de imanência" da heterossexualidade compulsória, demarcada pela diferença sexual (em que o masculino é o discurso neutro e universal e o feminino, o ato elocutivo particular e perspectivo), o único corpo capaz de constituir-se livremente seria o corpo lésbico. A lésbica não pertence à categoria mulher, porque recusa a heterossexualidade e não pode ser descrita em seus termos.

Nessa perspectiva, a tarefa artística e política seria a de constituir uma nova gramática, sem as diferenças pronominais que enfatizam a sexualidade binária. O texto literário vira máquina de guerra, instrumento para a recuperação da unidade entre universal e particular, desafiando a "episteme"

---

40 "[Monique Wittig] Traduziu Herbert Marcuse para o francês, foi colaboradora juntamente com Simone de Beauvoir e com Christiane Delphy da revista *Questions Feministes*. Dentre seus escritos mais conhecidos, listamos: *L'Opoponax* (novela, 1964), *Les Guérrillères* (novela, 1969), *Le Corps lesbien* (poesia, 1973), *Le Voyage sans fin* (teatro), *La Pensée straight* (ensaio, 1978) e *One is not Born a Woman* (1980)" (Lessa, 2007, p.93-100).

heterossexual. Um "contrato ideal da fala" (não hierarquizante) pode surgir apenas da reformulação da linguagem pelo corpo lésbico.

Para Butler (2003), a autora francesa retorna ao binarismo ao separar "heterossexuais" e "homossexuais", quando inexiste tal disjunção radical: a própria heterossexualidade é uma comédia que se autoparodia, assim como a alternativa homossexual (que existe dentro da estrutura heterossexual). Ao tratar ficcionalmente o sexo (postulando formas de sexualidade isoladas do contexto da coerência corporal), Wittig tende a reproduzir o efeito "natural" que o alinhamento entre corpo sexuado, sexualidade e identidade de gênero proporciona. Por fim, o discurso que sustenta esse corpo lésbico mostra-se autoritário, porque se fundamenta em perspectivas não dialógicas e que operam a perspectiva de um universalismo "ideal".[41]

Modelizações como as aqui exemplificadas, que passam a atuar como ordenações prescritivas, acabam por afastar-se do contexto cultural, pleiteando um lugar fora das estruturas sociais e ideológicas e abrindo caminho para uma nova série de exclusões. Da mesma maneira, a discussão sobre um teatro feminino, se for pensada como um receituário, está fadada a restringir-se a um grupo de mulheres artistas, em diálogo apenas com um certo tipo de espectador feminino.

O teatro feito pelas mulheres, contrariamente, configura um problema singular e exemplar e, desse modo, abrangente. As questões que propõe não o isolam do teatro como um todo. Contrariamente, o colocam em diálogo com vários outros modos de fazer contemporâneos, uma vez que, ao avaliar como o corpo é habitado e compreendido, bem como suas interações com os outros elementos da cena, o teatro atual devolve para primeiro plano a tensão entre corpo/texto/realidade do teatro.

Caracterizar um "teatro das mulheres", dessa forma, significa insistir na tensão entre corpo/texto/realidade do teatro. Exige atenção redobrada para a não neutralidade do corpo na cena e, sobretudo, considera toda a imensa variedade de suas características materiais como resultados legítimos da complexa contaminação entre natureza e cultura. Essa variedade está no corpo, que se oferece como tecido pulsante das inscrições da cultura. No corpo humano, historicamente pensado a partir da centralidade do

41 Butler (2003), contudo, ressalta que a mesma disfuncionalidade não aparece na produção artística e poética da autora, mas na discussão teórica que propõe.

masculino, as tensões entre um suposto corpo "natural" e um suposto corpo "civilizado" apresentam-se a quente.

Se avaliarmos esse recorte na "história da corporeidade", os teatros feminino e feminista adquirem maior importância, porque reforçam os laços (inseparáveis) entre o corpo na cena e o corpo sociocultural. Segundo Diamond (1988, p.191, tradução nossa):

> Especificamente, a mistificação do corpo na representação tornou-se uma metáfora dos aspectos secretos do humano, e especialmente da experiência feminina, subjugada pelo patriarcado e pelo capitalismo. O palco iluminado inquere o mundo da *visibilidade permitida*: o que é visível e, ainda mais importante, o que não é permitido enxergar.

O universo representado, seja ele uma escultura ou um espetáculo teatral, possui relação complexa e estreita com as condições de emergência da presença. Cabe frisar que, no teatro, são parte dessas condições que irão decantar no conjunto de características de uma determinada "presentação" do corpo na cena uma série de aspectos muitas vezes "ocultos" ao espectador final. São eles o cotidiano dos ensaios, os modos de produção e todo um repertório de funções colaborativas geradas entre os criadores e entre artistas e espectadores. Esse combinado de elementos abre-se em direção à multiplicidade. É enfocando essa trama que os "teatros das mulheres" precisam ser reconsiderados, expandindo a definição da obra teatral para além do "espetáculo pronto".

Vale lembrar Bourdieu (2001; 2007)para busca rsugestões complementares a essa abordagem. O fato da seleção de determinadas significações na cultura de um grupo ser "arbitrária" (porque não é meramente natural, mas irredutível a qualquer princípio universal), não a torna gratuita. Existem mecanismos integradores que permitem a constituição de recursos práticos e simbólicos, a partir de um fundo mais amplo de escolhas não realizadas. Quanto mais "desviante" (ou mais estranha às escolhas tradicionais do grupo social dominante) a prática e os mecanismos atualizados nela, mais características (arbitrárias) serão essas práticas. As práticas estão sempre em relação à "ação do tempo" (por exemplo, a história do fazer teatral e dos procedimentos de criação) e ao "tempo da ação"[42] (os reflexos de cada prática da

42 "Ação do tempo e o tempo da ação" é expressão encontrada em Miceli (2007).

cena numa história do teatro em construção). Nesses termos, as significações implicadas nos "teatros das mulheres"(que podem ser relacionadas aos objetivos, procedimentos e maneiras de solucionar impasses do processo e apresentá-las ao espectador) podem ser abordadas à maneira de elementos "[...] de um grupo de transformações referindo-o[s] a todos os casos da família de que ele[s] [são] caso privilegiado" (Miceli, 2007, p.xxix).

Uma busca por um "teatro das mulheres" pautada na flexibilidade irá posicionar o fenômeno não como mais um *habitus* resultante da nossa experiência de viver numa sociedade masculinista, mas como um conjunto múltiplo de experiências teatrais que destacam na cena a "emergência" de novas políticas do corpo (via a articulação de conhecimentos e conteúdos específicos); exemplares singulares inseridos no contexto relacionado às obras e por elas modificados. A discussão sobre a "microfísica do poder" que leva à construção das representações das identidades de gênero nesse teatro irá dialogar, desse modo, com as novas perspectivas para a corporeidade, os papéis sociais e os infinitos modos de relação entre os indivíduos, presentes na cultura contemporânea.

O problema do universalismo e da lassidão conceitual

Para Pavis (1999c), a pergunta que a definição "teatro feminino" posiciona, ao relacionar a realidade material do corpo feminino a uma produção teatral particular, seria frágil, porque elege um traço diferencial não aplicável a um número considerável de casos e que, portanto, carece de rigor científico. Por outro lado, pode-se argumentar que o teatro atual acolhe uma rica produção feita por mulheres, um *corpus* capaz, sim, de delinear fluxos femininos de linguagem, à maneira de temas e procedimentos de trabalho, desenvolvidos como estratégias de releitura da epistemologia moderna ocidental. O fato de essa produção ser diversificada não diminui seu interesse e relevância.

O problema persiste, no entanto, em como escapar da perspectiva reducionista, que busca encerrar toda a produção das mulheres no teatro numa mesma categoria, circunscrita apenas pelo fato de serem mulheres as autoras das obras. Ainda segundo Pavis (1999c, p.378), esse critério de classificação precisa ser revisto, porque "toda generalização se expõe, na verdade, a um desmentido rápido ou a uma excessiva simplificação". A ressalva procede,

uma vez que o recorte de gênero na arte parece estabelecer um *a priori* que atrela à criação um fator determinante (aparentemente, fora do escopo estético) e imprime na obra certas qualidades, à revelia do artista e dos procedimentos ali envolvidos.

Se a categorização dual para gênero, presente no termo teatro feminino, representa a manutenção de um olhar resistente às mudanças que outras áreas do conhecimento humano já conseguiram abarcar com maior sucesso, de que forma a produção das mulheres poderia ser considerada? Como estratégia de visibilidade, quais diferenciações seriam ainda necessárias? Esse "teatro feminino" poderia, por exemplo, ser feito por homens? Certamente, artistas homens podem constituir um novo imaginário para a simbolização do feminino e o fazem, muitas vezes, com eficiência inquestionável. Tomar toda arte feita pelos homens como "falocentrista" é um posicionamento, no mínimo, ingênuo, equívoco semelhante à afirmação de que toda produção feminina é libertária. Contudo, ele seria ainda um teatro "da mulher"?

Seria importante retomar, nesse ponto, uma diferenciação (operacional) entre sexo e gênero. A separação entre as duas categorias pode servir como estratégia para diferenciar um teatro "feito por mulheres" genérico (entendido como um "sexo biológico" a fundamentar a criação teatral), daquela produção que inclui conscientemente o questionamento dos papéis sociais, das formas de representação, da corporeidade feminina e das *performances* de gênero, considerando a instabilidade das identidades ali implicada.

Quer sejam realizadas por homens ou por mulheres, as obras não serão neutras em relação ao gênero de seus realizadores, nem às "*performances* de gênero" que refletem e estimulam. Desse modo, um "teatro feminino" efetuado por mulheres (e assim definido por seus "fazedores") será diverso daquele realizado por grupos mistos e por artistas homens. Como diferencial, deve-se observar não a qual "essência de mulher" esse teatro se reporta, mas a forma como criadores criticam ou perpetuam as identidades estabelecidas pela sociedade e quais práticas de gênero estão reapresentadas em suas obras. Segundo During (2005, p.152, tradução nossa):

> [...] nós [...] preferimos proliferar novas identidades, ou tentamos combinar e transformar identidades estabelecidas? Ou trabalhamos na direção de uma política de pós-identidades, aberta a formas de racionalidade que (aparentemente?) não pressupõe absolutamente nenhuma identidade?

Sendo assim, apenas a análise das práticas de gênero nos processos de trabalho e espetáculos teatrais poderia responder se, em casos particulares, o termo teatro feminino consegue abranger a flutuação de identidades que caracteriza a categoria de gênero hoje e se, além disso, é capaz de oferecer ferramentas para a investigação do estabelecimento, na materialidade do real da cena teatral, do desdobramento da reflexão sobre as mulheres no mundo, em relação aos homens e a outras mulheres.

A produção atual aglutina em sua multiplicidade intensidades diversas de comprometimento com as questões de gênero. Strathern (1980), quando sugere focar o objeto da análise científica, sem transferir para ele pressupostos de outros sistemas simbólicos, enumera uma série de questões que, adaptadas ao contexto teatral, podem auxiliar a um "diagnóstico" dos espetáculos teatrais e processos de criação (pensados como "sistemas"), no que tange ao grau de consciência das políticas de identidade ali presente, a partir do ponto de vista das práticas de gênero. Seriam perguntas pertinentes: a) existe no espetáculo uma separação entre natureza e cultura operando, formulada num idioma verbal e/ou constituída como um eixo importante para a definição de simbolismos e metáforas?; b) essas ideias aparecem nas ações e na maneira como as ações são descritas pelos próprios sujeitos que participam da ordenação do sistema?; c) quando representam para si mesmos sua identidade coletiva, existe a caracterização das aquisições da "cultura" controlando a "natureza"?; d) na ordem simbólica e social do sistema, o lugar dos homens e das mulheres pode ser compreendido nos termos de dominação e controle?; e) quem constrói, no sistema ali constituído, os modelos dominantes?

Se os princípios do ato criador no teatro estiverem determinados pelo impulso de constituição de um modo de fazer, por uma "poética" da cena que aponte na direção da transformação das políticas de identidade, ali estará um caminho perceptível para a constituição de uma aliança entre a expressão da mulher na criação teatral e o questionamento dos papéis ocupados pelas mulheres na sociedade (seja na perspectiva do feminismo engajado, ou não) (Souza, 1991). Responder a esse exame, no entanto, pede um olhar afeito a uma investigação dinâmica (atravessando os campos da teoria e da prática) e interdisciplinar.

A complexidade do corpo das mulheres na cena contra a tentação do reducionismo

Conforme vem sendo aqui formulado, à medida que as conceituações de "feminino" e "mulher" pedem o trânsito entre práticas culturais e sociais, ideologias e atribuições biológicas e psíquicas, os termos "teatro feminino" e "teatro das mulheres" ecoam o diálogo entre dramaturgias do corpo, níveis de descrição que poderiam ser caracterizados como "corpo biopsíquico", "corpo sociocultural" e "corpo expressivo" (que se expõe na cena ao olhar do espectador, incluídos aqui os problemas da expressividade e da construção sígnica, inerentes ao processo artístico).

A presença das mulheres se formula, nas artes cênicas contemporâneas, por meio da reinvenção de formas e procedimentos criativos e de produção, não apenas os realizados "pelas mulheres ou para as mulheres", mas em especial aqueles que trazem para o primeiro plano um corpo complexo, formado num tecido intrincado, composto por partes que não podem ser consideradas em separado (Morin, 2000).

O teatro que as mulheres vêm realizando mostra-se, assim, ocasião oportuna para a exploração do cruzamento entre o treinamento do corpo (compreendido como as "atividades" – ou enquadramentos da realidade – selecionadas em virtude da geração de um *corpo expressivo sexuado*, informado pelo processo de construção da cena e constituindo a mesma) e a criação de uma *cultura de gênero* particular (que abarca os inúmeros elementos do ambiente, em que estão imbricados as ideologias, o domínio estético, o condicionante sociocultural e as características biológicas e psíquicas dos corpos).

Esse corpo é também histórico, porque se insere num processo ideológico (portanto, dentro da cultura) e é "temporal". Ele registra "em tempo real" as transições dos papéis femininos no teatro, de personagens a atrizes, dramaturgas e diretoras, de fantasmagorias a presentações encarnadas dessa trajetória "deslizante" e em constante mutação, definida pela presença das mulheres no mundo.

Entretanto, é interessante recordar a diferenciação existente entre os termos. O termo "feminino" carrega os sintomas, as cicatrizes problemáticas decorrentes de sua inclusão numa tradição em que o corpo da mulher associa-se aos traços do feminino na cultura, demarcados como são pelo contexto histórico. Talvez, o fenômeno que recorre ao termo teatro feminino em busca

de visibilidade possa ser melhor compreendido sob a égide do nome "teatro das mulheres". Ao menos, a definição "mulher" distancia-se um pouco mais das categorias psicológicas estimuladas pela cultura e permanece mais preservada de acepções relativas a uma essência característica do sujeito mulher, formulada como um "jeito de ser", uma "tendência", ou qualidades da "feminilidade". Melhor dizendo, esse "teatro das mulheres" encontraria descrição como um fazer teatral em que a materialidade do corpo feminino (entendendo "materialidade" como todos os aspectos que definem esse corpo, inclusive os socioculturais) é conscientemente manipulada e questionada, emergindo do processo de ensaios para a cena.

Por outro lado, "teatro das mulheres", embora mais elástico, parece ser incapaz de apreciar de que modo o corpo no teatro traz para a cena as diferenças políticas e materiais entre os gêneros vigentes hoje e, inversamente, se o corpo cênico pensado, encarnado e organizado numa obra pelas criadoras provoca implicações além da cena. Pode-se afirmar que, no território amplo que sua pluralidade desenha, a nomenclatura "teatro feminista" designaria melhor a potência de interferência política ali presente. A seu lado, o teatro feminino lembra apenas uma forma "conciliadora" (disposta a escapar da resistência da sociedade frente a tudo o que lembra o feminismo e a evitar os próprios conflitos internos dos movimentos das mulheres), portadora de menor contraste e sem a mesma possibilidade de recorte crítico.

O teatro feminista é olhado com desconfiança pelo senso comum, como se estivesse restrito a épocas passadas. Contudo, ele se ressignifica, hoje, como um espaço de investimento nas potencialidades da arte teatral, provocando o diálogo com os valores que circundam os gêneros e os papéis sociais. O termo ilumina uma composição de modos de fazer teatral que não ignoram as maneiras como o gênero é *performado* na cultura e na cena. O teatro feminista aposta na desestabilização dessas construções, a partir da manipulação dos códigos de representação, em choque com as formas de presentação do corpo.

O feminismo continuará revolucionário se lograr basear-se numa concepção da corporeidade não como entidade estanque, mas um campo múltiplo em suas especificidades (Grosz, 1994). O mesmo poderia ser dito sobre o teatro feminista. Em seu favor, pesa o fato de que ele continua sendo "militado" e seu campo conceitual, autodigerido na própria prática teatral. O exame do que vem reivindicando para si o nome de "teatro feminista",

talvez, permita a superação do puro debate terminológico e indique os novos discursos e formulações estéticas que a própria prática e seus e suas ativistas, os maiores senhores do tempo, vêm inadvertidamente criando.

A produção das mulheres e o feminismo nas artes

> *As Vantagens de Ser Uma Artista Mulher:*
> *Trabalhar sem a pressão do sucesso.*
> *Não precisar estar em exposições com homens.*
> *Ter uma fuga do mundo da arte em seus quatrotrabalhos frila.*
> *Saber que sua carreira pode decolar quando você tiver oitenta anos.*
> *Ter certeza de que qualquer tipo de arte que você fizer será denominada feminina.*
> *Não ficar parada numa posição permanente de mestre.*
> *Ver suas ideias acontecerem no trabalho de outros.*
> *Ter a oportunidade de escolher entre carreira e maternidade.*
> *Não ter que sufocar nesses charutos enormes ou que pintar vestindo ternos italianos.*
> *Ter mais tempo para trabalhar, quando seu "cara" troca você por alguém mais novo.*
> *Ser incluída em versões revisadas de história da arte.*
> *Não ter que passar pelo embaraço de ser chamada de gênio.*
> *Ter sua foto nas revistas de arte vestindo uma fantasia de gorila.*
>
> *The guerrila girls*, 1989 (tradução nossa)

O feminismo tem seus primeiros textos no discurso de Mary Wollstonecraft, *A Vindication of the Rights of Woman* [Defesa dos direitos da mulher], escrito em 1750. Testemunhando em oposição à Rousseau, a escritora britânica fala principalmente às mulheres de classe média, criticando a separação entre a vida pública e o espaço privado do lar e em defesa da educação feminina, que poderia melhorar o desempenho das mulheres em seu "papel materno". Sem nenhum traço de ironia na reivindicação centrada no destaque ao papel feminino no lar, Wollstonecraft inspirava-se no ideário da Revolução Francesa e na constatação de que as lutas que levaram à queda da monarquia na França haviam significado pouco para os direitos civis, especialmente das mulheres.

Lugar de destaque nos estudos sobre a primeira onda feminista tem também Olympe de Gouges e seus escritos. Em 1791, ela publica a *Déclaration des droits de la femme et de la citoyenne* [Declaração dos direitos da mulher e da cidadã], uma versão do documento lavrado pela Assembleia Nacional revolucionária na França de 1789 que intencionava dar voz à necessidade de reconhecimento da mulher como cidadã. De maneira diversa dos homens em sua emotividade e sensibilidade, as mulheres possuíam, segundo de Gouges, igual capacidade de raciocínio e decisão autônoma, tendo direito à expressão e às conquistas na vida civil, tais como à identificação dos pais de suas crianças. Se a participação masculina na reprodução humana fosse considerada, as mulheres poderiam ter lugar ativo na esfera pública e na vida política, como suas parceiras simétricas.

Por sua ousadia, de Gouges foi levada à guilhotina em 1793. Melhor sorte teve Abigail Smith Adams, em outro contexto cultural e político. Esposa diligente do segundo presidente dos Estados Unidos e mãe de um outro, Adams teria interferido na elaboração da Declaração de Independência americana e também merece lembrança na história do movimento (Women's History, s.d.). Seu pensamento foi conhecido por meio de cartas dirigidas ao marido sobre os direitos da mulher.

Outra legítima pioneira do movimento das mulheres, Elisabeth Cady Stanton foi líder da reivindicação por igualdade entre os sexos e pelo voto feminino. Seguindo a luta da antiescravagista Lucretia Mott (em nome de quem protestou contra a exclusão da delegação feminina da mesa oficial na Anti-Slavery Convention em Londres, em 1840) e em parceria com Susan B. Anthony, funda a National Woman Suffrage Association (Associação Nacional para o Sufrágio da Mulher), em 1869, nos Estados Unidos.

De acordo com Saporiti (1985), o movimento feminista na América do Norte pode ser considerado "político" a partir de 1848, ano da primeira convenção no continente, cujo o tema era os direitos da mulher, e da escritura da Declaração de Sêneca Falls, constituída a partir do modelo dos movimentos abolicionistas.

Mesmo com esse histórico anterior, é apenas em 1880 que o nome "feminismo" é empregado com conotação positiva pelas sufragistas francesas, que retiram do termo a pecha de "doença dos homens fracos", incapazes de vingar a própria honra, sentido atribuído a Alexandre Dumas Filho.

Perrot (2007) cita os movimentos de mulheres organizados pelo sufrágio universal na França já em 1880, mesmo período de florescimento do

movimento na Inglaterra, ainda que sob o nome de *women's movement*, e não feminismo. Ellen Key representa a "tendência maternalista" do feminismo na Suécia. Fiadeiro (1998, p.33-5) lembra a militância de Maria Lamas no Conselho Nacional das Mulheres Portuguesas (CNMP), associação feminista ligada ao Conselho Internacional de Mulheres (CIM), em meados de 1936. Para Pite (2002), é importante destacar as diferenças dos movimentos das mulheres não só entre os Estados Unidos e a Europa ocidental, como também na América do Sul, onde a maioria das líderes feministas, na insurgência das organizações a partir de 1850, eram imigrantes europeias. No caso da América do Sul, há maior "cruzamento" de classes sociais dentro do movimento e a tentativa de manter a divisão temporal tradicional por "ondas" tende a falhar.

O feminismo e a revisão crítica da participação feminina nas artes

A segunda metade do século XX – quando a criação feminina nas artes encontra uma forma mais organizada, com grande potência de confronto e maior projeção histórica – costuma ser o grande divisor temporal na produção das mulheres. Sem dúvida, é o momento em que essa produção torna-se "autoproclamada" e reconhecida, no contexto da arte e da cultura, como explicitamente engajada com as questões do feminino. A crítica feminista, que acompanha essa força "disruptiva" da criação, é responsável pela demarcação: fundamentar seu "marco zero" tornou-se mais um mérito do movimento (Reckit, 2001). Com essa missão, a crítica feminista propõe, a partir dos anos 1960-70, a revisão da história da arte feita pelas mulheres, recriando uma linhagem de influências que parte da surrealista Meret Oppenheim, passando por uma infinidade de obras e artistas contemporâneas e lançando-se em direção ao futuro.

A criação das mulheres em cada uma das áreas artísticas e localidades viveu realidades diversas. Interessa aqui observar essa produção sem efetuar, a princípio, recortes geográficos muito precisos, nem separações entre os meios artísticos empregados (escultura, pintura, fotografia, vídeo, música, instalação, *performance* etc.) pelas criadoras. O que se pretende é introduzir as perguntas sobre como as mulheres elaboraram o questionamento sobre

gênero em suas criações; qual a intensidade desse diálogo e que tipo de respostas e soluções encontraram, individual e coletivamente, a fim de encaminhar a reflexão sobre a criação das mulheres no teatro, que nos interessa aprofundar. Em razão da limitação dos objetivos desse estudo, portanto, alguns saltos temporais e espaciais, bem como certas ausências significantes serão permitidos.

É preciso considerar de início a maior facilidade em obter-se dados sobre as criações na América do Norte, Europa, Canadá, Austrália, América Latina, África, extremo oriente e Oriente Médio (numa ordem decrescente de acesso), o que direciona fortemente os enfoques de qualquer análise. A atenção para esse aspecto, contudo, deve relativizar a excessiva ênfase na tradição anglo-saxônica, que acaba por ser dominante.

A retrospectiva fica mais e mais dificultada à medida que a flecha do tempo aponta passado adentro, somando à progressiva ausência de nomes femininos nos registros críticos oficiais a participação vista como "menos significante" das mulheres na vida pública e no "mundo da arte". De modo geral, as figuras femininas aparecem isoladas e são quase "heroicas", surgindo entre as brumas que escondem tantas outras mulheres artistas em suas realidades. Vale lembrar as pintoras Sofonisba Anguissola, no Renascimento italiano, e Artemísia Gentileschi, no Barroco italiano; a compositora, dramaturga e poetisa Hildegard von Bingen, nos monastérios da Alemanha, na passagem do século XI para o XII; Maria Sybila Merian, desenhista e naturalista na mesma Alemanha, já no século XVII; e a pintora e escultora Rosa Bonheur na França do XVII, entre outras "exceções espetaculares",[43] igualmente merecedoras de resgate histórico.

A participação das mulheres nas artes aumenta em visibilidade através dos tempos, aproximando-se no século passado do questionamento sobre o "lugar da mulher" em graus e modos diversos. O século XX torna o quadro mais "decifrável", porém ainda persistem tensionamentos inevitáveis entre o que se entende por "feminino" e "feminista", ao lado das diversas facetas do feminismo, das controvérsias entre política e poética, bem como entre o mérito da produção e o destaque crítico recebido (Reckit, 2001).

Mesmo nas vanguardas históricas, em que as mulheres estão presentes e atuantes, a barreira da "seleção crítica" impede que reverberem com sua

---

43 Mais sobre a história dessa produção em Chadwick (1997).

força original em nossos ouvidos do século XXI. Outras vezes, por recusarem (por diversas razões) assumir em próprio nome o discurso do engajamento feminista, têm reduzida a potência contestatória de sua obra.

Valentine de Saint-Point, dançarina e *performer* futurista, é um exemplo pioneiro de radicalismo artístico. Dona de um discurso substantivo, em defesa da força da mulher na nova sociedade, tem posição contrária ao feminismo em suas primeiras tintas. Em seu *Manifesto of Futurist Women: Response to F. T. Marinetti*, de 1912, responde ao manifesto futurista de Marinetti defendendo que a humanidade não deve ser dividida entre homens e mulheres, porque o ser completo é composto de masculinidade e feminilidade. O desequilíbrio dessa integralidade demarca, na história humana, os períodos que careceram de fertilidade e criatividade: o excesso de virilidade leva às guerras e à bestialidade, enquanto o excesso de feminilidade atrela a humanidade ao passado.

Homens e mulheres precisam ser mais viris, segundo os objetivos do futurismo traduzidos por de Saint-Pont. Assim, as mulheres exemplares são as heroínas guerreiras. A imaginação é o que fortalece (e enfraquece) as mulheres, em seus dois tipos, diversos e complementares, a mãe e a amante. Em contato com seu instinto, sua crueldade, violência e injustiça, seria melhor para elas trocarem o papel de enfermeira pelo de guerreira. Por isso, a ordenação excessiva proposta pelo feminismo deve vir abaixo. Em suas palavras: "Mas não feminismo. Feminismo é um erro político. Feminismo é um erro cerebral da mulher, um erro que seu instinto vai reconhecer" (Saint-Pont, 1912, s.p., tradução nossa).

Meret Oppenheim, escultora, escritora de histórias infantis, pintora e criadora de objetos surrealistas nascida em Berlim em 1913 e residente na Suíça, acumulou muitas conquistas. Desfrutou desse reconhecimento ainda em vida: em 1933, teve a primeira exibição solo de uma artista mulher em Basel e consolidou sua carreira internacional, profícua até sua morte, em 1985. Oppenheim constrói sua trajetória fundindo produção artística à tematização da sexualidade feminina. Diferentemente de Saint-Point, contudo, não entende como possível um "acordo" entre homens e mulheres, alimentada por uma outra realidade histórica e, provavelmente, por seu ativismo na Swiss League for Women's Rights. Segundo Oppenheim (apud Zürcher; Museet, 2004, s.p., tradução nossa):

> Arrisco-me a sustentar que o lado espiritual-masculino da mulher tem sido forçado a vestir uma cobertura de invisibilidade. Por quê? Eu acho que é porque os homens, desde que o patriarcado estabeleceu-se – quer dizer, desde que o feminino foi desvalorizado –, têm projetado o lado feminino deles mesmos, que consideram como de menor valor, nas mulheres. Para as mulheres, isso significa ter que viver sua própria vida feminina, da mesma forma que a vida feminina que os homens projetam nelas. Assim, elas são mulher duas vezes. Isso é demasiado.

Oppenheim e Saint-Pont dificilmente concordariam sobre como fazer progredir a causa das mulheres e sobre a validade do engajamento. Dai a avaliação das tendências (e conquistas) políticas da produção artística feminina precisar levar em conta não apenas variantes históricas e aproximações particulares às questões de gênero, mas o que se compreende como "engajamento político" na arte.

Wark (2006) exemplifica a complexidade do tema por meio do caso da arte minimalista, no século XX. Segundo ela, a arte minimalista, a exemplo das correntes artísticas mais "conceituais", apesar de não diretamente engajada, atuava em oposição ao excessivo comprometimento com o mercado da arte modernista do pós-guerra. A crítica estendia-se para a responsabilidade ética da arte de vanguarda, que recebia subvenções do governo, museus e colecionadores de arte. Entretanto, o minimalismo, ainda que alinhado ao questionamento do *status quo* da arte, não efetivou em suas pesquisas formais uma aproximação mais estreita entre arte e sociedade.[44] Reckit (2001) sugere que esse foi também o caso do "abstracionismo excêntrico" (termo de Lippard para um estilo de abstracionismo com fortes conotações corporais, por exemplo o presente nas obras de Eva Hesse), responsável pela "preparação do terreno" para o despontar da arte feminista.

Na visão de Wark (2006), durante a Guerra Fria, a capacidade crítica (e autocrítica) da arte encontrava subsídios num modelo em que a defesa pela autonomia artística como estratégia de resistência (típica do Modernismo) havia derivado para o "desinteresse" estético, postulando uma obra de arte com fim em si mesma. A herança modernista (que regia esse desejo de autonomia), somada ao questionamento das "instituições artísticas" da arte

44 Mais sobre o assunto em Wark (2006).

conceitual, gerava um novo contexto que legava ao artista um campo de manobra muito estreito para que pudesse satisfazer tanto seus objetivos de "engajamento" quanto de recriação das convenções estéticas. Além disso, mesmo que o questionamento político fosse o motor das criações, a formalização da linguagem da arte conceitual e seu estabelecimento no mercado da arte institucional restringia os efeitos desse comprometimento a um diálogo entre "iniciados".

Em fins dos anos 60 do século XX, o contexto mundial traduzia-se em instabilidade. Nos Estados Unidos, a Guerra do Vietnã, os assassinatos de Martin Luther King e do presidente Kennedy, passeatas de protesto, invasões de campus universitários e violência policial formavam um quadro de crise e questionamentos na América do Norte. Na Europa, as barricadas e a revolta estudantil em Paris, assim como o fim da Primavera de Praga, na Europa Oriental, demarcavam a mudança dos contornos do quadro político e a revolução iminente de comportamentos.

O início dos anos 1970 trouxe o acirramento dos protestos antiguerra e da luta pelos direitos humanos, com a radicalização da ação de grupos e movimentos (tais como o Weather Underground, nos Estados Unidos, e o Ejercito Revolucionário del Pueblo, na Argentina, a ALN e o MR-8, no Brasil, entre muitos exemplos), provocando reações "das forças de direito". O "colapso moral das esquerdas" (dominada por uma elite intelectual e política) divide a revolução das esquerdas entre grupos de interesses discordantes, isolados das "massas trabalhadoras". Na América Latina e na América Central, a presença militar nos governos estabelece regimes ditatoriais (desde 1954, no Paraguai; em 1964, no Brasil; em 1966, na Argentina; em 1973, no Chile e Uruguai; a partir de 1971, na Nicarágua) que desafiam o Estado de direito, silenciando organizações e restringindo a liberdade de homens e mulheres.

A radicalidade da crise social e política não passava despercebida à produção artística. As posturas individuais, contudo, apontavam para soluções diversas, entre artistas que defendiam a separação entre arte e política (acusando a arte de protesto de mera propaganda ideológica), aqueles que desacreditavam da potência de transformação real das estruturas de poder por meio da arte e outros que apostavam abertamente no engajamento.

Os movimentos pelos direitos civis dos anos 1960 (e com eles, os feminismos) trouxeram uma nova compreensão para esse quadro, porque

ampliaram a discussão da opressão e do controle ideológico das estruturas econômicas (portanto, em relação às diferenças de classe) para sua influência nos níveis social e individual. O ativismo das mulheres, que já existia com alguma relevância em torno de grupos organizados "feministas" nos Estados Unidos, no Canadá, no Reino Unido e na França em meados de 1920-30, vê na retomada dos movimentos das mulheres nos anos 1960 o restabelecimento do compromisso de confronto com a tradição e a conquista de um maior apoio popular. Para Phelan (2001), as mulheres viveram ali um despertar coletivo, não pelo terno beijo de um príncipe, mas abraçadas por um tufão. Segundo a autora:

> [...] o despertar feminista foi algo ao mesmo tempo fundamentalmente pessoal e social; foi um tipo de mútuo entendimento do que significava sentir-se só, e a declaração de uma nova coletividade. A Bela Adormecida foi transformada de sua autorreferência como "mulher" para sua autorreferência como "feminista". (ibidem, p.33, tradução nossa)

Nessa esteira, a arte feminista veio inaugurar um campo de revisão política e pessoal: a arte torna-se objeto central dos conflitos políticos (e instrumento de ação) e não apenas "comprometida" com estes. Para Phelan (2001), o fato de esse despertar ter ocorrido por meio da arte fez dele um processo duplo, de elevação (da consciência) e, ao mesmo tempo, de renúncia (da passividade). Esse processo complexo seria a causa de muito da resistência enfrentada pelo movimento (e pela arte) feminista. A ruptura causada em seu momento de surgimento, que levou a uma nova prática, deu a ele tintas "excessivas"; o que provocou um novo olhar crítico, avesso à ideia tradicional de uma historiografia por continuidades.

Para as mulheres, além dos interesses comuns a todos, novas conquistas eram prementes. Embora a realidade dos anos 1960-70 fosse diversa da "primeira onda feminista", muitas das conquistas legais e civis ainda não haviam encontrado reverberação na esfera privada (na divisão do trabalho doméstico, por exemplo, ou na valorização social dos papéis profissionais, sempre obscurecidos pelo destaque aos papéis "tradicionalmente femininos" de mãe e esposa). Mesmo no domínio dos movimentos voltados para a discussão da desigualdade social nos critérios de classe e poder monetário, as mulheres

sentiam-se sem voz e excluídas das decisões coletivas para além da questão do assistencialismo social. Segundo Perrot (2007, p.150):

> Entre mulheres e sindicalismo persiste um mal-entendido, segundo o qual as relações entre os sexos são secundárias e subordinadas às relação sociais. A dominação masculina se restringe à do capital e a opressão das mulheres não poderia ocupar o lugar do proletariado.

Para as mulheres, a fronteira política (compreendida como o conjunto de interações na esfera pública, supostamente separada das relações entre homens e mulheres na esfera privada, reproduzindo a distinção marxista materialista entre doméstico e econômico)[45] era, ainda em meados dos anos 1960, difícil de transpor.

No mundo artístico, apesar dos progressos da participação feminina, as curadorias e resenhas críticas de fins da década de 1960 também indicavam a sobrevivência de traços de sexismo. O discurso modernista em torno do desinteresse da obra de arte encobria a estrutura ideológica dominante, na qual o feminino representava o elemento "não criativo", em oposição (negativa) ao masculino. Nessa tradição, o corpo do artista permanecia velado, construindo a ilusão da neutralidade do sujeito. Revelá-lo significaria expor o aspecto de gênero, ou seja, o gênio masculino ali oculto (com características também de classe – alta – e raça – caucasiana) e tomado, inadvertidamente, como universal. Segundo Wark (2006, p.27, tradução nossa):

> Visto que os julgamentos do Modernismo sobre arte eram ostensivamente neutros e desinteressados, eles permitiram a conclusão de que, se as mulheres artistas eram menos bem-sucedidas que seus colegas homens, isso era evidência da menor competência delas como artistas, em vez [da presença] de quaisquer interesses preconceituosos atuando nos próprios julgamentos.

Para as artistas mulheres, a solução para participar no mundo "masculinista" da arte vinha sendo comportar-se como seus parceiros homens, declinando de termos mais pessoais, para interagir nesse mercado (falsamente) neutro. Assim, mesmo que não tentassem "fazer diferença" ou constituir

---

45 A discussão está aprofundada em Nicholson (1986).

suas obras com base no "discurso feminista", a afirmação das artistas mulheres dependia agora de um grau mínimo de predisposição para o conflito.[46]

A consciência feminista que começou a emergir no início dos anos 1970 na América do Norte (Estados Unidos e Canadá) encontrou sua força na maneira como tornava pública a crítica às construções sociais de gênero. Se nem toda arte feminina (feita por mulheres) era feminista, toda arte feminista seria intrinsecamente política. A arte feminista, desse modo, definiu-se como ato explícito de confronto ao sexismo na cultura ocidental e, por motivos semelhantes, de oposição à ideia dominante de que o "mundo artístico" (e a estética como seu fundamento) seriam neutros em relação ao gênero e outros marcadores sociais.

Seu objetivo inicial, portanto, foi trazer para o contexto de produção e consumo da arte a consciência de que a propalada autonomia da arte ocultava, representava e dava suporte a uma ideologia em que figuravam o poder e a autoridade masculinos. Nos termos feministas de fins dos anos 1960, as mulheres artistas deveriam, a fim de evitar a "alienação" a que estavam submetidas, reconhecer o contexto social e ideológico que envolvia a produção das obras e buscar novas estratégias e ações artísticas, com a finalidade de fundar uma nova prática política.

Na quase inauguração da década de 1970, a participação feminina aumentou em quantidade e importância, retraduzindo a relação entre arte e vida cotidiana e revigorando a ideia da arte como agente de transformação do mundo. A arte feminista permitiu desde cedo a interconexão entre trabalhos marcantes de artistas mulheres dessa e de outras décadas, compondo um quadro de respostas estéticas e "geopolíticas" para o questionamento do papel da mulher, a partir de diferentes meios e sistemas representacionais (Phelan, 2001), entre os quais, a *performance* (discutida no Capítulo 4) é a prática emergente que pode ser melhor associada ao "feminismo da segunda onda".

---

46 Carolee Schneemann é citada como uma das primeiras artistas nos Estados Unidos a confrontar esse estado de coisas. Outras artistas também trazem para a arte conceitual a investigação dos papéis sociais e das identidades, entre elas Eleanor Antin e Adrian Piper.

Primeiras estratégias da arte feminista – os grupos e comunidades artísticas

Em seu início, a arte feminista estabeleceu-se a partir de duas tendências de atuação principais: o ativismo (em comunidades e organizações feministas de apoio institucional e formação artística) e a crítica ideológica.

Nos grupos e comunidades artísticas, essenciais para a emergência de uma arte explicitamente feminista, o embricamento entre individual e pessoal podia, além de compreendido em sua importância teórica, ser experienciado na prática diária. O primeiro grupo a se formar nos Estados Unidos(ibidem), em Nova Iorque, chamado Women Artists in Revolution (WAR, afiliado ao Art Worker's Coalition), surge em 1969 com as intenções de encontrar formas de patrocínio, organizar redes de troca de informações artísticas e técnicas e oferecer suporte pedagógico e legal para as artistas mulheres (Wark, 2006, p.27).

A Judson Memorial Baptist Church, que sediava uma cooperativa de artistas embrionária do Judson Dance Theatre, oferece um dos primeiros modelos de grupo de criação em que as mulheres tinham liderança criativa. Ainda que não explicitamente feministas (as artistas do grupo não assumiram publicamente o estandarte do movimento), Wark (2006) considera que o sentido de igualdade e a crítica ao "gênio artístico" que caracterizava o grupo tornaram possível que criadoras como Simone Forti, Lucinda Childs, Trisha Brown, Deborah Hay e Yvonne Rainer se tornassem exemplares para outras artistas mulheres.

O Fluxus foi outro coletivo na América do Norte que contou com a participação de mulheres artistas, as quais, embora não explicitamente engajadas à crítica da desigualdade entre os sexos, trouxeram para as artes visuais a explicitação de elementos de gênero. São exemplares os trabalhos de Yoko Ono (que em *Cut Pieces*, de 1964, convida a audiência a cortar suas roupas com tesouras) e Shigeko Kubota (com um pincel atado à calcinha, em *Vagina Painting*, de 1965, pinta com tinta vermelha uma folha de papel colocada sobre o chão, aludindo ao *dripping* de Pollock). A má recepção dos trabalhos das artistas por seus parceiros masculinos de grupo ilustra o preço pago pelo confronto às estratégias masculinas do fazer artístico e a resistência da época a esse tipo de vanguarda (ibidem).

O Women's Liberation Movement (em Londres), o Ad Hoc Artist's Committee (fundado em 1970, em Nova Iorque), o Women, Students and Artists for Black Liberation – WSABAL[47] (fundado também em 1970 pela pintora e escultora Faith Ringgold e por Michele Wallace) e o Montreal's Galerie Powerhouse (de 1973, no Canadá) estabelecem novos espaços para exposições e formação exclusivos de artistas mulheres (que o Artists-in-Residence – AIR, estabelecido em 1972 no Soho, e o The Women's Building, em Los Angeles, exemplificam). Segundo Tucker (1973 apud Reckit, 2001, p.207, tradução nossa):

> Se AIR vai incluir homens num futuro é ainda uma questão em aberto; mas, no momento, todas concordam que é necessário excluí-los. É fato corrente que as mulheres artistas vêm tendo, e continuam a ter, maiores dificuldades em ter seus trabalhos expostos e vendidos. [...] AIR é só feminino porque, de acordo com Nancy Spero, durante séculos eles fizeram o seu melhor, agora é nossa vez [...].

Os grupos dividem-se quanto ao ativismo político, buscando caracterizar-se, por vezes, por meio da "arte feminista", e da "arte feminina", por outras. Semelhante divisão, contudo, não existe no projeto de Judy Chicago, que em 1970 funda uma comunidade formada por quinze estudantes mulheres, artistas iniciantes, na Fresno State College, na Califórnia.

Chicago tinha por objetivo oferecer formação e espaço de experimentação a partir de interesse, valores e necessidades particulares das mulheres, diversos daqueles veiculados pela cultura masculinista. Nos interesses do grupo, o comprometimento político com a transformação dos valores culturais sob a égide da contestação da assimetria de gênero vinha par a par com a questão estética. O programa de um ano de estudos mirava a criação de um

47 Nas palavras de Wallace (1997, s.p., tradução nossa): "Com o apoio e a ajuda de Faith, fundei uma organização chamada Women Students and Artists for Black Art Liberation (WSABAL) como uma unidade ativista e polêmica para defender os tipos de posições no mundo da arte atualmente identificadas como Guerrilla Girls. Pontos particularmente altos foram quando participamos de ações de artes intensas no Museum of Modern Art e Whitney, quando ocupamos os escritórios de Thomas Hoving no Metropolitan e quando escrevi as palavras do pôster para o Judson Memorial Flag Show(entre os participantes estavam desde Carl Andre à Kate Millett), que finalmente foi fechado pelo escritório do Procurador Geral; na mesma ocasião Faith, assim como Jean Toche e John Hendricks (atualmente curador pessoal de Yoko Ono) do Guerrilla Art Action Group foram presos e acabram por se tornarem os 'Judson Three'".

ambiente seguro e aberto à troca de experiências particulares e ao "despertar das consciências".[48] Em torno dos temas das relações pessoais e familiares, sexualidade, desejos e temores de suas participantes, entre outros temas, o fazer artístico sucederia de pronto as discussões.

Mesmo sem uma delimitação inicial das mídias empregadas, a *performance art* tornou-se a forma artística dominante. A expressão dos conteúdos crus e, por vezes, violentos por meio das *performances* encaminhava a tomada de consciência dos objetivos políticos e artísticos daquelas mulheres, agora integradas a uma comunidade cuja força residia na criação de laços identitários comuns. No trabalho de Chicago e do grupo de estudantes, a *performance* poderia ser pensada como uma arte da ação, fruto de uma atitude pessoal "autoral" que permitiu captar a vontade de mudança social e cultural em fluxo. Segundo Wark (2006, p.56, tradução nossa): "[...] como um modo catártico de lidar com experiências traumáticas e desafiar os papéis convencionais impostos contra elas [as artistas mulheres]".

Para a autora, a *performance*, concentrando as diretrizes da arte feminista, ia além dos objetivos de Kaprow de "romper a distância" entre arte e vida, de "expandir os limites da arte" ou, ainda, de "gerar rituais coletivos". A transformação política possibilitada pelas *performances* do período (aqui exemplificada pelas criações do grupo dirigido por Judith Chicago) envolvia a mudança do indivíduo em todas as suas ações no mundo, fossem elas doméstica, públicas ou artísticas, uma vez que qualquer experiência no mundo podia ser compreendida como política.

O programa teve continuidade no California Institute of the Arts (Cal Arts, em Vancouver), num projeto denominado Womanhouse, inaugurado em 1972 e realizado em parceria com Miriam Schapiro. Todas as instalações e *performances* criadas faziam alusão à manutenção das desigualdades e da opressão contra as mulheres no espaço privado. O trabalho doméstico, a passividade feminina, os conflitos entre homens e mulheres e o renascimento delas por meio do coletivo foram temas explorados em seus aspectos cômicos e terríveis (Wark, 2006). O projeto inspirou também o Woman's Place, em Londres, realizado em 1974.

---

48 Saporiti (1985) lembra a influência da publicação do livro de Beth Friedan, *The Feminine Mystique,* em 1963, para a formação dos grande grupos de conscientização feminista em várias partes do mundo (inclusive no Brasil).

A história das comunidades feministas artísticas nos anos 1960-70 reflete as direções dos movimentos das mulheres como um todo. Permitindo a coalizão das experiências individuais, tornava-se prioritária a busca por uma essência do feminino capaz de direcionar divergências internas das comunidades para um objetivo comum. A "opressão do patriarcado", a "assimetria entre os sexos", a "diferença das mulheres" em relação aos homens e a "exclusão feminina da cultura e da sociedade" aparecem na maioria dos discursos. Desse conjunto, resultava a consciência de uma identidade feminina forjada pela dominação masculinista, a qual deveria ser substituída por uma "verdadeira identidade", a qual a "sensibilidade feminina" (inata, ou essencial), permitiria descortinar.

Outro dos procedimentos do feminismo cultural para afrontar a neutralidade da estética dominante foi oferecer meios de valorização das experiências e qualidades femininas, até então marginalizadas pela sociedade patriarcal. A "iconologia da vagina", presente nos trabalhos de Judy Chicago e Miriam Schapiro, pleiteava operar esse empoderamento. A imagem da vagina oferecia contraponto à forma fálica e traduzia a força da essência e da corporeidade femininas, numa tradição visual, segundo as artistas (e, por vezes, a contragosto das criadoras nomeadas), em contiguidade com as criações de Louise Bourgeois e Georgia O'Keefe.

O resgate de formas de produção (materiais e métodos) relacionados ao "fazer artístico" das mulheres (entre eles, a decoração, o artesanato e o bordado) e excluídos da definição de "belas artes" seguia os mesmos objetivos. O movimento recebe o nome de "pattern and decoration movement"[movimento de padrão e decoração], nascido das experiências de Miriam Schapiro e Joyce Kozloff como estudantes do California Institute for the Arts) (Phelan, 2001). Schapiro denomina suas criações de *femmage*, uma revisão das colagens de Matisse pelo "ponto de vista da mulher".

A redescoberta da história feminina, que também motivou a produção artística das mulheres, partia da constituição de uma historiografia coletiva "oficial", como nos trabalhos *The Dinner Party* (1979), de Judy Chicago, uma mesa posta em homenagem a 39 mulheres históricas, e o pôster da *performer* e artista plástica americana Mary Beth Edelson *Some Living American Women Artists/Last Supper* (de 1972), com os rostos de mulheres artistas contemporâneas ocupando as faces dos apóstolos e do Cristo na Santa Ceia e circundando a imagem, como um *passe-partour*.

Outras artistas investiam no mergulho em narrativas míticas (com destaque para as culturas antigas matriarcais e as deusas "femininas") e no resgate do ritual (cerimônias e formas alternativas de espiritualidade, antigas e não ocidentais, relacionando o feminino à fertilidade e à bondade). Personagens e figuras relacionadas às deusas femininas, bem como às mulheres vitimizadas pela ação coercitiva da sociedade masculinista (as bruxas da Idade Média como grande exemplo), foram "renascidas". Segundo Edelson (apud Wark, 2006, p.65, tradução nossa):

> Os símbolos arquetípicos ascendentes do feminino revelados hoje na psiquê da moderna *Everywoman*. Eles incluem as múltiplas formas da Grande Deusa. Viajando através dos séculos, nós damos as mãos às nossas Irmãs Ancestrais. A Grande Deusa, viva e bem, está nascendo para anunciar aos patriarcas que seus 5 mil anos estão de pé – Aleluia! Aqui estamos.

A manipulação da natureza e a realização de trabalhos em comunhão com sua força, em diálogo com as formas do terreno natural, traduzia de outro modo o mesmo impulso de "religação" com o feminino arcaico, com marcas evidentes de um romantismo tardio.

De acordo com Wark (2006), demarcava-se ali também uma rejeição ao mercado da arte, corrompido pelas instituições e pelo capital. Diferentemente dos artistas homens que realizavam essa espécie de "*earthwork*" (entre eles, Richard Long e Dennis Oppenheim), segundo a autora, com obras que buscavam o "mundo exterior" para transformá-lo por meio de sua ação (muitas vezes, empregando máquinas e grandes "estruturas de produção"), as mulheres viam a terra como fonte de vida e de poderes generativos. Para a produção feminina, o impulso vinha, antes, da fusão do próprio corpo com a matéria natural, e não do desejo de dominá-la.

Novas estratégias da arte feminista – a revisão das ideias de comunidade e "natureza feminina"

A atmosfera menos "celebratória" da década de 1980 provoca uma mudança de rumos no ativismo das mulheres nas artes, que vai em busca de outras formas de expressão mais comprometidas com a crítica dos sistemas

de simbolização do que com a representação de uma "natureza feminina". A artista italiana Ketty La Rocca (em obras de técnicas mistas, em que emprega de desenhos a lápis e fotos a radiografias) faz o caminho de desconstrução do signo na direção dos menores vestígios do traço e do gesto, em trabalhos de forte poesia visual que misturam imagem e texto (Kirschner, 1993).

O cinema e a fotografia estabelecem intersecções com as artes plásticas e a *performance*, colaboração que já vinha se delineando desde a primeira década (quando a fotografia e o vídeo eram a mídia original da obra, ou registravam as intervenções e eram incorporadas, posteriormente, ao trabalho). A austríaca Friedericke Pezold busca uma gramática do corpo, empregando videoarte e imagens de um *strip-tease* em *slow motion*, na obra *3 Elektronische Göttinnen*, classificada como *video-live-action*.[49] A videoartista alemã Ulrike Rosenbach, em *Don't Think I Am an Amazon*, sobrepõe as figuras da Madonna e de uma amazona, compondo a imagem complexa do feminino, santo (ferido pela própria pureza) e guerreiro. No trabalho de Cindy Sherman[50] *Untlited – Film Still* (série de fotos, que vão de 1977 a 1980), a imagem fotográfica explicita sua dimensão construída, carregando o espaço do sonho e da fantasia e constituindo figuras e espaços teatralizados. Elas refletem não apenas a representação do corpo feminino, como também o preço do processo de simbolização na cultura ocidental, decorrente, nas palavras de Phelan (2001), da separação entre desejo e identificação que domina a forma pela qual a mulher pode ver a si própria.

Novos grupos constituem-se em nome da interação entre as artes, caracterizando-se pela diversidade de "produções" e pela administração coletiva das tarefas. Lippard (2007) lembra a fundação, em 1976, nos Estados Unidos, do Heresies Collective, composto por artistas e pesquisadoras interessadas em artes plásticas, cinema e antropologia, resultando numa escola de artes (New York Feminist Art Institute) e no jornal *Heresies*, editado por um coletivo diferente a cada número. Outros grupos fundam comunidades mistas, como o Colab (Collaborative Projects, de Nova Iorque, fundado também em

---

49 A definição do termo, que caracteriza um tipo de videoarte relacionado aos questinamentos de gênero e descrito como baseado "no contraste entre ação física de um corpo orgânico, com seu reflexo mediado eletronicamente num monitor, [...] com a finalidade de subverter os papéis tradicionais femininos nas mídias de massa" está em Berghaus (2007).

50 As criações das artistas e suas relações com a "mascarada" e a feminilidade serão aprofundadas adiante.

1976), em que artistas encontram novas junções entre ativismo e arte. A obra das mulheres é estimulada em seu aspecto de movimento coletivo nos programas da Women's Caucus for Art (2006, p.III, tradução nossa), criado em 1979, nos Estados Unidos, com representações em diversos estados americanos, com a proposta de consagrar o próprio talento criativo, porém "[...] reconhecendo vidas que admiramos e às quais esperamos nos comparar".

As produções artísticas contrárias à ênfase nos aspectos universalistas do "sujeito mulher" vão-se tornando mais visíveis. No entanto, o caminho de diálogo entre as diversidades não é fácil: ativistas e artistas menos representadas pelo discurso dominante do feminismo lutam pela expressão de suas especificidades, fora e dentro do movimento. Lésbicas, negras, imigrantes, asiáticas e populações autóctones trazem para a produção artística disposições mais atentas à diversidade entre as mulheres, que complexificam a caracterização do "feminino". Segundo Hammer (1991 apud Reckit, 2001, p.213, tradução nossa):

> [...] eu trabalhei durante os anos 1970 para fazer filmes sobre minha experiência lésbica. [...] Eu acredito que fazendo filmes que reapresentavam ao menos uma experiência lésbica (minha própria, já que não conhecia nenhuma outra), eu poderia contribuir para abolir a invisibilidade lésbica [...].

O debate surge em consonância com a necessidade de ampliação de interesses do movimento das mulheres, até então alheio às diferenças internas, fossem elas de classe social, raça, etnia, ou direcionamento sexual. A discussão da diversidade entre as mulheres acirra-se na Inglaterra na década seguinte, com o florescimento do trabalho de artistas de origem asiática, africana e caribenha, aprofundando o questionamento sobre a "particularidade" das minorias étnicas e sexuais.

Também na América, para apreciar uma fruição do corpo da mulher pela mulher, a arte "erótica" adquire novas implicações e contornos, ansiosa por marcar a diferença entre os desejos homossexual e heterossexual. Hammond (1984)delineia uma corporeidade alternativa, que reúne para a artista a beleza e o poder do feminino, definida por ela como uma medusa ensandecida e selvagem, "um monstro, um vampiro, uma bruxa, uma lésbica" (apud Ivey, 2002, s.p., tradução nossa). Os grupos performáticos e de teatro lésbico, que serão discutidos no próximo capítulo, ganham destaque.

A atmosfera mais conservadora, em termos políticos e sociais, provoca uma retração do ativismo nos anos 1980, tanto no Reino Unido quanto nos Estados Unidos. Na vanguarda dos grupos de resistência, as Guerrilla Girls confrontam o mercado, as políticas públicas e as instituições artísticas, aparecendo nos Estados Unidos com seus pôsteres de protesto, publicações, exposições interativas e cartas-respostas à atuação sexista de críticos de arte e curadores. Por meio dessas e outras formas de intervenção, as Guerrilla mantêm acesa a chama combativa dos grupos da década anterior.

Vestidas com máscaras de gorila e atacando a misoginia dos museus e curadores, elas caracterizam-se pela atuação humorada, radicalmente irônica e estrategicamente anônima. Segundo as Guerrilla Girls (1995., s.p., tradução nossa):

> No dia em que gravamos Fresh Air, da NPR, Georgia O'Keefe morreu. Foi então que nos ocorreu usar nomes de mulheres artistas e escritoras mortas para reafirmar a presença delas na história e resolver nossos problemas de entrevistas. Era como se Georgia estivesse falando conosco da tumba. Dessa forma, Frida Kahlo, Alma Thomas, Rosalba Carriera, Lee Krasner, Eva Hesse, Emily Carr, Paula Modersohn-Becker, Romaine Brooks, Alice Neel e Ana Mendieta são algumas das mulheres famosas da história que se juntaram a nós. Nós estamos ativamente aliciando Rosa Bonheur, Angelica Kauffmann e Sofonisba Anguisolla. (Claro, uma Girl não se importa com isso e se denomina [apenas] GG1.)

A arte feminista dos anos 1990 retoma as criações dos anos 1960 e oferece oportunidade de revisão daquela primeira produção, inclusive, destacando a força das colaborações artísticas (como na *performance* de protesto *In Mourning and in Rage*, de Suzanne Lacy e Leslie Labowitz, de 1977). Obras coletivas contrabalançavam a abordagem "estelar" do mercado da arte, que costuma priorizar o fazer artístico "individualmente heroico", ao invés das trocas entre os artistas (Reckit, 2001).

Ainda que menos coletiva, no sentido da atuação em grupos organizados, a produção continua a investigar o sentido de comunidade presente na diferença. A arte *queer* reúne ativistas lésbicas: Catherine Opie, Nan Goldin e Della Grace, no cinema, Nicole Eisenman, na pintura, e Holly Hughes, Split Britches e The Five Lesbian Brothers, na *performance*, estão entre as

criadoras que exemplificam certa unidade que a junção da visão feminista com as colocações das minorias sexuais vem proporcionar.

Novas formas de criação continuam a ser experimentadas pelas artistas mulheres, participando do mercado da arte em grandes produções (iniciadas, por exemplo, com Laurie Anderson, em *United States I-IV*, de 1983) e misturando fronteiras da arte "erudita" com a cultura *pop* (Pipilotti Rist, em *Ever is Over All*, de 1997). A exploração das novas tecnologias, contudo, não impede a presença da "visceralidade" do corpo, que volta a ser explorado em muitas de suas possibilidades. A reprodução mecânica não impede o destaque aos momentos de intimidade, como nas fotografias da inglesa Gillian Wearing, que trazem o corpo "privado" irrompendo no espaço público, em *Signs That Say What You Want Them To Say and not Signs That Say What Someone Else Wants You To Say* (de 1992).

Os ciborgues, mutantes e híbridos confrontam as divisões tradicionais de gênero baseadas na oposição entre masculino/feminino e nos sinais visíveis dos sexos. Ao sobreporem noções de feminilidade e masculinidade, resultam numa monstruosidade quase inumana, mas, ainda assim, estranhamente "familiar". Segundo Volkart ([200-]a., p.20, tradução nossa):

> Por um lado, há a noção de um corpo integral fechado, perfeito e invulnerável, cujas superfícies homogêneas e compactas não contêm interfaces de nenhuma espécie com um interior. Características humanas, tais como o umbigo e orifícios, estão ausentes; os corpos são ou sem gênero ou superficialmente marcados pelo gênero; traços de diferenciação de gênero, tais como os genitais, bicos dos seios ou cabelos do corpo, são frequentemente apagados. [...]. Esse modelo com frequência significa "masculinidade" de tal modo que a neutralidade de gênero tem a conotação de um tipo de gênero masculino universal.
>
> Por outro lado, além desses corpos fechados, existem figurações com uma tendência à abertura, em direção à mudança permanente, em direção a um poder de transformação proliferativo, monstruoso, que aparenta ser nada além de uma superfície mutante, fluida.

Patricia Piccini, nas séries *The Mutant Genome Project* (de 1994, em que figuras do corpo feminino aparecem em 3D), *Psycho* (os mesmo protótipos recebem traços de personalidades da TV, compondo figuras desconexas) e

Protein Lattice (as deformidades tomam conta dos corpos), cria um corpo anormal no qual monstros e deuses fundem-se. Para Volkart ([200-]b), apesar de desestruturar os sentidos de gênero, numa corporeidade fluida e visivelmente deslocada das ideias do poder da maternidade e da "visibilidade biológica" dos sexos, o corpo feminino ainda é tomado nessas obras como local de resistência. São corpos "fora da regra" (segundo o conceito de Haraway), que reapropriam o projeto feminista do corpo como "um campo de batalha", relendo a frase entronizada pela obra de Barbara Kruger, *Your Body is a Battleground*, nos anos 1970.

O retorno à centralidade do corpo que a retomada das criações da década de 1960 estimula traduz-se, nos anos 1990, numa abordagem menos partidária, mas, ainda assim, politicamente engajada, preocupada com a questão ética. As políticas do gênero em tempos de surgimento da Aids observam corporeidades outras, entre elas o corpo "contaminado", o corpo abjeto (marcado por traumas e moléstias), o corpo em estado de transição de identidades e o corpo "racialmente demarcado" (Phelan, 2001).

No final da década de 1990, a memória coletiva e do feminismo ganham destaque, numa espécie de tendência milenarista que as exposições intituladas Bad Girls vêm coroar. Bad Girls foi o nome dado a três exposições (duas nos Estados Unidos, em Los Angeles e em Nova Iorque, e uma no Reino Unido, no ICA, em Londres) que traziam propostas similares: reunir trabalhos de artistas mulheres e (alguns) homens, com a intenção de abordar, por meio do humor e da ironia, temas caros às "feministas", entre eles o patriarcado, papéis sexuais, propriedade e autoria e padrões de beleza e de comportamento.

É interessante notar nesses eventos o jogo de contradições a que estava exposta a arte feminista na época: embora muito visitadas, algumas críticas às exposições não foram nada entusiasmantes. Para alguns, os resultados das exposições eram superficiais, porque partiam de uma conceituação não suficientemente clara. Segundo Heartney (1994, s.p., tradução nossa):

> Se o conceito de garota má era difuso, deve-se ao fato, pelo menos em parte, da falta de clareza atual sobre o que constitui feminismo de modo geral. O mundo onde as mulheres estavam divididas simplesmente entre garotas boas e más foi-se há muito. Percorrer essa exposição foi um curioso esforço nostálgico, [sobre] um dia em que os temas feministas podiam ser enquadrados

> num balanço entre assertividade e submissão. Mas, num mundo onde Camille Paglia e Andrea Dworkin podem ser interpretadas, ambas, como heroínas feministas, as escolhas são bem mais complicadas.

Heartney associa os problemas da exposição à cegueira da curadoria para as mudanças provocadas pelos novos tempos, em que a voz feminista divide-se em tendências complexas e divergentes (das críticas à pornografia, de Dworkin, à metralhadora giratória "antifeminista" de Paglia, em *Sexual Personae*). Weissman (1994) compartilha das ressalvas do colega crítico, afirmando que apenas alguns trabalhos expostos em Los Angeles tiveram a capacidade de atravessar a modelização retrógrada da curadoria em torno da arte feminista, apresentando uma estética própria, com níveis de significado mais profundos.

Outros críticos viram na coincidência do nome das exposições um "sinal dos tempos": o esforço de atualização do feminismo "a qualquer preço" gera sua morte, um "tiro no pé" de uma curadoria que reduz a discussão sobre a potência de confronto da arte feminista a uma piada ingênua (a tal "*bad girls*"). Segundo Avgkos (1994, s.p., tradução nossa):

> O espírito pode não ser amigável, mas é recorrentemente familiar: um que não apenas banaliza o trabalho de artistas mulheres, mas demarca a morte anunciada de um movimento altamente diversificado, que se encontra novamente embalado sem jeito e mal compreendido. Desde que a arte de orientação feminista tem sido desrespeitosamente categorizada como o trabalho de "garotas más", ele pode ser gozado, engradado e despachado mar afora. Você sabe o que resulta desse erro total: as águas correm em direção ao próximo estúpido que aparecer descarregando uma teoria sobre porque não há mulheres artistas.

Nas críticas contrárias aos projetos Bad Girls, transparece a posição contraditória da arte e da crítica de arte sobre o feminismo na última década do século XX. Embora possam ter seus méritos, elas não conseguem discutir o impulso transgressor que parece ter inspirado as curadorias na formulação irônica sobre o feminismo na arte atual, em diálogo com uma tradição histórica, na qual a arte feminista já poderia ser considerada "canônica".

No catálogo *Bad Girls* (Tucker, 1994), as curadoras nos Estados Unidos destacam enfaticamente o interesse em tratar o foco em gênero por meio

das perspectivas do carnavalesco, do corpo grotesco (em relação ao corpo homossexual e transexual), da sensibilidade cômica feminina e dos diálogos entre arte, cultura de massa e cultura *pop* e entre artistas mulheres e homens (mesmo que em menor número, a participação de artistas homens propôs uma espécie de "feminismo masculino", ou um feminismo além do sexo biológico). Como regra, as curadorias deveriam pautar-se pela transgressão na escolha dos trabalhos e no tipo de leitura a eles dedicados.

Conforme atesta a crítica, parte da mídia escrita[51] (por vezes, também vítima do gosto da própria época) preferiu assinar embaixo do atestado de óbito da arte feminista, negando a ela a possibilidade de transformação e de autoironia. A pá de cal final é jogada na virada do século, momento que costuma ser considerado o encerramento da influência da arte feminista no mundo artístico e na sociedade.

A rejeição da arte engajada (com preocupações sociais), explícita na virada do milênio, responde a motivos variados. O fenômeno é característico de um mercado de arte sedento por "inovação", funcionando numa lógica econômica regida pela demanda de consumo e entretenimento e pela imediaticidade da experiência cotidiana (que gera uma mistura funesta entre o desejo do sensacional e o culto do ordinário). Algumas correntes, autonomeadas como "pós-feministas", vêm reiterar a saída de cena da arte feminista, em defesa do individualismo e de uma "hipersexualização" que pouco tem a ver com a valorização da sexualidade, mas sim com a mercantilização dos corpos e o esvaziamento de sua complexidade, enquanto um lugar de entrelaçamento do individual, do social, do biológico, da cultura e das ideologias.[52]

Entretanto, o que parece importante investigar é como recolocar, em termos críticos, a produção realizada pelas mulheres no passado recente e na atualidade. Termos muito marcados, tais como "falocentrismo" e "patriarcado", requentam um discurso já bastante desgastado. Além disso, a eleição de critérios que recorrem a procedimentos "característicos" dos anos 1960-70, como a "iconologia da vagina", acabam por posicionar a pesquisa das artistas em atuação num enquadramento ultrapassado. Gera-se aí um descompasso, que poderia ser profícuo caso esse estranhamento encaminhasse

51 Ver também Plagens (1994) e Smith (1994).

52 Segundo Wark (2006), as obras de Vanessa Beecroft, Wheatley e Tagny Duff transformam o questionamento do corpo feminino em "estilizações" ao gosto do mercado, abandonando qualquer intenção de estratégia revolucionária.

uma discussão mais aprofundada sobre as transformações políticas, sociais e artísticas inerentes às últimas décadas. Segundo Corris (1994, s.p., tradução nossa):

> No fim, todavia, nem as burlescas formas masculinizadas, nem o pastiche superintelectualizado parecem-me opções muito convincentes para forjar uma nova direção para a arte feminista. [...] Nós somos deixados com o eterno retorno de alguma estética esvaziada historicamente, com pouca noção da importância das "dialéticas da visão" – de examinar as coisas e, simultaneamente, ver seu oposto, mesmo que as necessárias pistas culturais para essa leitura nos enganem.

Por outro lado, a produção artística das mulheres continuou provocando questionamentos no novo século. O feminismo transformou-se em suas estratégias, sem perder seu *ethos* de reflexão e crítica ideológica. A arte feminista, após atravessar diversas fases, desde celebração, utopia e luta por legitimização (assumindo-se e sendo reconhecido como uma ferramenta eficiente da diferença de gênero) dos anos 1960-70, passando pela autocrítica dos anos 1980, com os debates sobre imperialismo, racismo, heterossexismo e elitismo dentro dos feminismos, e pela recuperação (mais comedida e autorreflexiva) dos anos 1990, encontra na primeira década do século XXI novas formas de dissidência.

Neste século, uma série de exposições internacionais traz de volta ao centro da arena a produção das artistas mulheres, despertando mais uma vez controvérsias sobre o que poderia descrever a arte das mulheres e a arte feminista, além da validade de curadorias dessa natureza. Em 2007, o simpósio The Feminist Future: Theory and Practice in the Visual Arts mobiliza atenções no MoMA (em Nova Iorque); Wack! The Art of the Feminist Revolution apresenta uma retrospectiva com 120 artistas mulheres no Museum of Contemporary Art (em Los Angeles); Global Feminisms, com 88 artistas mulheres, de 49 países diferentes, inaugura a Feminist Art Gallery's, no Brooklyn Museum; e Role Play: Feminist Art Revisited 1960-1980, em Nova Iorque, também é inaugurada. As ações tomam muitas outras direções. O Elizabeth A. Sackler Center for Feminist Art, no Brooklyn Museum, torna-se a sede permanente de *The Dinner Party*, de Judy Chicago. Programas de nível superior (tais como o The Feminist Art Project, na

Rutgers University, em New Jersey) firmam o interesse em *women's studies* e na arte feminista.

O fenômeno também não é geograficamente localizado. Ainda em 2007, a exposição Alexis Hunter, Radical Feminism in the 1970s abre suas portas, na Galeria Bunkier Sztuki, na Polônia. Em 2007, a *ARTnews*, uma das mais reconhecidas revistas sobre arte na América do Norte, publica um número especial, intitulado "Feminist Art: The Nex Wave – The Past, Present and Future of Feminist Art", questionando quando, como e por que a arte feminista tornou-se "institucional" e trazendo, entre outros textos, a recontextualização histórica do artigo de Linda Nochils "Why Have There Been No Great Women Artists?" (publicado pela *ARTnews* em 1971), fundamental para o início da arte feminista.

A Espanha sedia em 2007, no Centro Galego de Arte Contemporânea, a exposição retrospectiva Gender Battle – The Impact of Feminism in the Art of the Seventies, reunindo artistas, mulheres em sua maioria, e construindo relações entre criações de nacionalidades diversas, a partir de (tão sugestivos, quanto abrangentes) grupos temáticos, entre eles, "gênero em ação: performatividade, máscara e identidade", "a centralidade do corpo", "sexualidades reveladas", "maternidade, exploração no trabalho e outras formas de opressão", "o feminino *continiuum* e psicanálise", "espaços marcados: a administração do público e do privado", "macropolítica: guerra e gênero" e "entre Mito e História" (Gender Battle, 2007).

Em 2008, em Londres, é organizado o encontro wall/space – Feminist Art Project (FAP), que também inclui a exibição de trabalhos de arte feminista. Burning Down the House: Building a Feminist Art Collection abre em 2008, no Brooklyn Museum, apresentando esculturas, pinturas, vídeos e obras em meios variados, também relacionando artistas declaradamente feministas a novas criadoras próximas de algum modo daquele contexto. Berlim sedia o evento internacional re.act.feminism – Performance Art of the 1960s and 70s, na passagem de 2008 para 2009. Um projeto internacional, re.act.feminism promove um olhar retrospectivo da arte da *performance* centrada na crítica às desigualdades e representações de gênero e criada nas primeiras décadas da arte feminista, com o objetivo de avaliar sua reapropriação por artistas contemporâneos. Wack! excursiona para o Canadá, na Vancouver Arts Gallery, em 2009, provando o duradouro interesse dos curadores e das novas gerações em torno da "arte feminista histórica".

A variedade de procedimentos e interesses das artistas dificulta uma única acepção para a arte feminista mais atual, mas ventos inovadores se fazem notar no comportamento irrequieto e iconoclasta de artistas tais como Les Fermières Obsedées e Margaret Dragu. Les Fermières Obsedées cita em seu nome a memória engajada dos Cercles des Fermières (grupo ativista de Quebec, no Canadá), num coletivo de artistas que mistura *performance*, artes visuais e teatro (formas que reúnem sob o termo *action art*). Margaret Dragu, *performer* canadense que usa o codinome de Lady Justice, ou Lady J, e se descreve como *performer*, dançarina, artista interdisciplinar, professora e faxineira internacional, provoca os limites da arte institucionalizada e a função tradicional da artista em *Cleaning and Loving (It) – Parade and video screening "tea party"*. Segundo Dragu (2000, s.p., tradução nossa):

> Cara Toronto,
>
> &la é uma cidade suja e alguém tem que fazer a limpeza. Depois de uma semana de *performances* de limpeza particulares, eu estou compartilhando alguns de meus SISTEMAS DE TREINAMENTO COM A MÃO NA MASSA com todos vocês, aspirantes do signo de virgem. Ah, eu ainda estou disponível para algumas *performances* de limpeza particulares – nos refeitórios de seus escritórios, antes do Big Walk e da Roll Parade – sábado, 16 de julho ao ANOITECER, na Ontario Legislature, em Queen's Park. Ligue-se, entre em contato! Tire uma foto minha! Entreviste-me! Suas xícaras de café vão brilhar!

O mercado alternativo da internet e dos fanzines torna-se espaço de trabalho e divulgação das obras de artistas tais como Allyson Mitchell, escapando das leis do mercado de arte e de consumo e ainda buscando "explodir" estereótipos da feminilidade. A rede de informações também serve para o contato com a obra de criadoras distantes no espaço e no tempo e para o compartilhamento de discursos artísticos.

O engajamento da arte feminista com o mundo onde se insere tem continuidade em trabalhos tão variados quanto as pinturas de Carrie Moyer, inspiradas na *central core imagery* dos anos 1960, a arte em comunidade de Suzanne Lacy, integrando *performances* de larga escala ao espaço público e ao foco no "retorno social" (em criações com grupos de jovens e excluídos nos Estados Unidos e na Colômbia), e as pesquisa sobre "espaço sexuado" e arte

no espaço público.[53] Num contexto mundial marcado pela instabilidade da "guerra antiterror" e por uma nova crise econômica global, o suposto "pós-feminismo" precisa ser adiado, enquanto houver espaço para uma cultura feminista. Contudo, essa cultura feminista não opera como um *substantivo* (o "movimento feminista", ou a "arte feminista"), nem como *adjetivo* (uma cultura antipatriarcal ou "igualitária"), mas como *verbo*: ela indica a premência de novas "transform-ações" sociais e a potência de intervenção política por meio da estética (Lippard, 2007).

Essencialismo ou ferramenta criativa?

O direcionamento artístico dos trabalhos da primeira década (1960-70) era visto pelas feministas "radicais"[54] (defensoras de uma perspectiva mais interacionista, em oposição ao essencialismo de outras tendências do feminismo) como sendo um afastamento dos pressupostos sociais e políticos do movimento, em favor de uma espécie de "fantasia privada" alienante. Para elas, a estratégia de formar uma coalizão entre as mulheres, em nome de um impacto político ampliado, conduzira a um essencialismo, traduzido na busca por uma "sensibilidade particular das mulheres" e por qualidades inerentes a elas, diferenciadas do masculino patriarcal.

A valorização de uma "identidade feminina essencial" corria o risco de reassociação do feminino a aspectos há muito questionados (e sustentados pela tradição de pensamento ocidental herdeira do século XVIII), entre eles, da mulher como o irracional, o não cultural e o misterioso. A retomada da associação entre a natureza e a mulher representava, de certa forma, uma perspectiva que tendia a reproduzir certos valores que restringiram por séculos a representação do feminino. Para seus detratores, essa corrente ignorava as mudanças na vida da mulher moderna (em sua maioria, distante da "terra" e seus atributos), evocando um passado sem nenhum lastro histórico

---

53 Lippard (2007) vê na arquitetura um novo caminho para a questão dos ideais feministas, em diálogo com a sociedade contemporânea.

54 O termo é aqui empregado para definir uma tendência de orientação mais politicamente engajada (e, portanto, dependente das inter-relações sociais e das construções culturais), segundo a qual a luta contra a dominação de gênero seria a principal mudança a ser efetivada na história da sociedade (Bates, 2005).

e científico.[55] A constituição de um imaginário e de instituições "alternativas", por fim, tornava o gênero um fator de exclusão e não de diálogo.

Apesar da desvalorização do termo "essencialismo" (que vem merecendo revisão desde os próprios anos 1970), é preciso olhar para o fazer artístico e a ação política de início da segunda onda feminista sem descartar suas conquistas teóricas e práticas. O projeto em si era revolucionário e condizente com as necessidade e instrumentais do momento; muito embora tenha merecido as ressalvas subsequentes, efetuadas, inclusive, pela própria crítica feminista, que via a uniformização ali proposta como causadora da alienação das mulheres que não se identificassem com o padrão fortemente heterossexual, classe média e branco.

Mais distanciados dos anos 1970, é possível considerar as inovações da segunda onda e da arte feminista e, ao mesmo tempo, as revisões efetuadas na trajetória dos movimentos das mulheres e na leitura da produção artística a eles atrelados. Pode-se verificar que a oposição crítica ao essencialismo do feminismo e ao universalismo daí resultante foi funcional para a revisão do movimento. Influenciando fortemente o movimento das mulheres, o pós-estruturalismo trouxe em seu bojo munição nova para as críticas ao sujeito "unitário" e à identidade estável. O novo enfoque culminou no questionamento do funcionamento do gênero como categoria de identidade, o que, de certo modo, desmantelou a busca por um "sujeito do feminino" no modelo proposto pela segunda onda feminista. Tal redirecionamento de intenções, contudo, pode ser lido como necessário: em vez de colocar em cheque a potência política dos movimentos das mulheres, a pluralidade do gênero feminino pôde abarcar a construção de uma política de afinidades.

Outro argumento contrário à acusação de "meramente essencialista" que pesa sobre as obras dos anos 1960 e 70 é a diversidade da produção da época. A redução de toda uma geração a uma única classificação desrespeita essa variedade e cria uma falsa fragmentação, como se as "gerações" competissem entre elas, na luta por uma hegemonia numa linhagem sucessória. Para Wark (2006), a questão necessita outra perspectiva; uma vez que o contexto

55 A existência das sociedades matriarcais nunca foi comprovada pela arqueologia. A busca desse "passado imaginário", livre das marcas do patriarcado, é para Butler (2003, p.65) um impulso idealizado e conservador, um "ideal nostálgico e provinciano que rejeita a demanda contemporânea de formular uma abordagem de gênero como uma construção cultural complexa".

do período gerou obras que iam muito além da mera "celebração mítica da sensibilidade feminina". Contrariamente, as criações estavam interessadas em descobrir o sentido da subjetividade feminina; investigar como a marginalização da cultura (em suas condições sociais e históricas) gerava experiências pessoais de opressão e exclusão e reinventar meios de alterar esse quadro.

O debate em torno do essencialismo na arte feminista, para Phelan (2001), tem raiz no problema da relação entre corporeidade, subjetividade e linguagem. Chicago, Schapiro e Lippard defendiam a criação de uma "imagem central" do corpo, que organizasse a expressão da feminilidade: a vagina seria o orifício central que metaforiza o corpo da mulher. A partir dessa afirmação, foram construindo suas obras e até mesmo a leitura do trabalho de outras artistas. Partindo dessa leitura, construiu-se uma tradição que reunia artistas diversas e até mesmo algumas que discordavam abertamente de sua inclusão. *The Dinner Party* e *Pasadena Lifesavers* (1969-70), obras de Judith Chicago, nascem a partir desse discurso.

A investigação do corpo feminino advogada pelas artistas (e o pensamento crítico a elas irmanado), de acordo com Phelan (2001), desconsidera as implicações complexas do cruzamento entre corpo e linguagem. Para a autora, contudo, a crítica ao essencialismo comete deslizes ainda maiores do que a modelização "ingênua" perpetrada pelas artistas da década de 1960-70. Se a produção buscou trazer para a pauta a conexão entre as experiências da corporeidade e a da linguagem (mesmo, a da linguagem visual),[56] demonstrando ousadia na busca de formas de relação entre essas instâncias, a crítica permaneceu na insistência da impossibilidade dessa aproximação. Segundo Phelan (2001, p.38, tradução nossa):

> Não estou sugerindo que existe uma linguagem corporal profunda que podemos, de algum modo, traduzir e empregar. Ao contrário, estou tentando enquadrar o espaço que escorrega, as palavras que falham e as imagens que se dissolvem quando se tenta representar a corporeidade.

56 De acordo com Phelan (2001), a prática recomendável da dúvida frente à conexão entre texto e imagem, uma espécie de "paradoxo do espaço entre", aparece já em 1947, na obra de Louise Bourgeois, *He Disappeared into Complete Silence*. Também em *Filette*, escultura da mesma artista que representa um falo e recebe o nome de "garotinha", o choque entre a obra e seu nome desmonta a certeza numa suposta conexão, provocando a mesma dúvida no espectador.

Para Phelan (2001), a crítica feminista dos anos 1980, de certa forma, teria ecoado a misoginia da teoria artística dominante, baseando-se nos discursos "desincorporados" e manipulando a questão da inviabilidade da definição de um sujeito feminino (uma colocação válida). Sobretudo, as oposições à arte feminista teriam refletido o "trauma não superado" que o rompimento da arte feminista causou na história da cultura.

Nos anos 1990, entretanto, a teoria crítica passa a analisar o essencialismo da produção de arte feminista como uma estratégia criativa, vislumbrando ali não apenas a busca simplista da "natureza feminina", como também implicações e tensionamentos nascidos da discussão entre essência e "inessência" (apreciando as contradições entre "eu" e "outro" e entre "presença" e "ausência") (Reckit, 2001).

Avaliando estratégias da arte feminista – desdobramentos da politização do"pessoal" nas artes

Uma das soluções encontrada pelas feminista da segunda onda para o impasse entre as dimensões pública e privada das formas de opressão (e do conflito entre as perspectivas do marxismo e das políticas de identidade) foi a constituição de grupos de discussão em que a "questão pessoal das mulheres" pudesse adquirir relevância. O passo posterior à formação desses grupos foi buscar, de maneira coletiva, um entendimento "de classe" a partir do critério de gênero. Nesse novo modelo, em que o isolamento era mitigado, mulheres tornavam-se interlocutoras de outras mulheres. A troca de experiências individuais dava espaço ao questionamento das desigualdades e suas causas, conduzindo ao estabelecimento de bases teóricas e de ações com vistas à revelação dos mecanismos de submissão a que as mulheres estavam submetidas e à reconstrução das instituições.

O mote "pessoal é político", que identifica esse direcionamento ideológico, traduz-se no campo estético pela introdução da vida cotidiana nas artes. Aquecida pela troca de experiência e pelo modelo de intervenção viabilizado nos grupos de autoconscientização, a vivência individual ganha visibilidade material, numa variedade de novos modos de fazer e formas de expressão, que transitam entre a *performance*, a pintura, a escultura, a colagem, a fotografia, o diário (escrito e visual), o vídeo, as formas narrativas (da

autobiografia ao teatro) e a fusão do texto à imagem (em toda espécie de diálogo e atualização dessa relação).

O destaque à vivência individual, contudo, não redundava numa abordagem egocêntrica, mas possibilitava um outro entendimento do sentido histórico da individualidade, em sua dimensão coletiva, em contraste com a multiplicidade. Segundo Lippard (2007, p.6, tradução nossa):

> Nas mãos das feministas e outros ativistas, [o mote] torna-se uma proposição vivencial e dinâmica, uma maneira brilhante de traduzir a experiência vivida – positiva e negativa – em ação política. O político ser pessoal não é o oposto desse sistema de princípios, mas a sua outra metade. [...] Quando entendemos quem somos num sentido histórico, estamos muito mais capacitados a entender o que outros grupos estão experienciando num tempo e espaço por todos compartilhado.

Esse sentido renovado de comunidade e engajamento trouxe reflexos na produção: para Lippard (2007), a colagem (ou montagem) simboliza essa vocação dialógica em termos dos procedimentos estéticos. Na colagem (também explorada no modernismo e no pós-modernismo), vários níveis estão sobrepostos, compondo relações entre realidades diversas, sem fixá-las de modo definitivo. Ela conserva as possibilidades de contradição, com humor e ironia, projetando maneiras de reestruturação da realidade, sem eliminar sua complexidade, em direção a um devir visionário.

Da mesma forma, a colaboração, em termos sociais, caracteriza a vocação não corporativa da arte feminista: pode-se dizer que a produção de trabalhos coletivos (nos projetos Feminist Arts Program e The Woman's Building, nas *performances* coletivas de Chicago e Schapiro e nas publicações sobre arte, tais como o *Women Artists News* e o *High Performance*, para citar alguns exemplos), em que semelhante composição polifônica precisa ocorrer, pode ser descrita como resultante dos mesmos pressupostos.

A ascensão para primeiro plano da experiência subjetiva das artistas, em obras visuais e performáticas de autorrepresentação, por outro lado, confronta a tradição da prática da arte e desafia o comportamento esperado das mulheres, determinando um engajamento crítico com a história da representação do corpo feminino e com sua reconstrução. Essa autorrepresentação opõe-se à forma como as mulheres vêm sendo representadas na arte,

rompendo com a espetacularização do corpo feminino (da mulher como objeto fetichizado do olhar masculino), ao mesmo tempo que clama pela autoridade feminina como artista, provocada a invadir e interferir de modo distinto no espaço público. Tomar-se a si mesma como objeto do próprio olhar confronta a noção de alteridade implicada no paradigma de visualidade historicamente hegemônico no Ocidente (onde a mulher é "o outro"), subvertendo a ideologia do visível e expondo os "pontos cegos" dessa tradição.[57]

Esses novos atos autobiográficos explodem a tradição do autorretrato (da pintura e, posteriormente, da fotografia) e conformam o corpo numa materialidade eloquente, que funciona como um "teatro da autorrepresentação corporificada"(Smith; Watson, 2002). Na busca de novas formas de representação do sujeito, a autorrepresentação das mulheres emprega as tecnologias de reprodução mecânica (que permitem a autorrepresentação no tempo) e estabelece interações entre diversos códigos de expressão, com especial destaque para a interface entre visualidade e textualidade. Sua natureza é performativa, porque não se constitui como uma versão "legítima" e "única" da experiência e reclama a colaboração do espectador para a produção de sentido.

Dessa forma, o performativo adquire uma dimensão subversiva, de questionamento dos padrões de subjetividade e de constituição, no coletivo, das identidades. Segundo Smith e Watson (2002, p.11, tradução nossa): "O autobiográfico é um lugar performativo de autorreferencialidade, em que as formações psíquicas da subjetividade e as identidades culturalmente codificadas cruzam-se e 'interagem' umas com as outras".

O processo de politização do "pessoal" acaba constituindo uma interface entre "ação performativa" e a "narrativa" da própria experiência, a qual explicita a negociação de posições e vozes necessária para solucionar o conflito das mulheres entre representar a própria experiência no mundo e reconhecer a impropriedade dos códigos de representação dominantes para o cumprimento dessa tarefa. Assim, a arte autobiográfica acaba sendo um lugar privilegiado para a discussão de muitos temas abraçados pelo feminismo. O confronto (e apropriação) do cânone artístico, as diferenças entre os sexos, a censura e a liberdade de expressão povoam o amplo campo de

57 A questão será localizada, adiante neste capítulo, nos questionamentos de Simone de Beauvoir, Irigaray, Krauss, Phelan, entre outras pensadoras da cultura.

experimentação estética e de autoconhecimento que se constitui na esteira do "pessoal é político".

Os processos constitutivos da subjetividade, não por acaso, ganham atenção especial: Smith e Watson (2002) lembram as contínuas releituras, nas obras, dos temas da identidade (os marcadores discursivos das diferenças que embasam as "situações simbólicas" numa coletividade), experiência (os eventos que constituem o sujeito, em relação a um dado contexto social e histórico), memória (uma interpretação do passado, entrecruzada com o conhecimento de "como lembrar" e "o que lembrar", dentro de uma espécie de tradição material de funcionamento da operação de recordar-se), corporeidade (a memória é materialmente incorporada, formulando um – e por um – sujeito, entendido como uma unidade carnal complexa) e "autonomia de ação" (o controle sobre suas próprias representações e o emprego de operações sistemáticas para as mudanças de seu universo pessoal, entrelaçado ao social).

A intensidade da voz autobiográfica que se faz ouvir a partir dos anos 1960 sugere a revisão das críticas quanto ao essencialismo e narcisismo da arte feminista por alguns críticos e historiadores de arte. De acordo com Smith e Watson (2002), ainda que considerada "isenta", essa leitura é sexuada, tanto que a acusação de narcisismo aparece, principalmente, quando a produção é de uma mulher. Tal atitude refratária seria uma forma de se excluir do cânone a experiência íntima feminina e impedir sua legitimização, legando aos homens exclusividade no domínio em que o pessoal torna-se público (e no qual a aceitação da obra costuma testemunhar a *expertise* do artista).

As artistas, por meio da voz autobiográfica da arte feminista, fazem uma ocupação estratégica do narcisismo, tornado não mais um elemento negativo, mas um lugar de prazer e de resistência, afirmado publicamente. A revisão da ideia de narcisismo, principalmente por meio da reavaliação da teoria psicanalítica, serve de argumento para os estudos teóricos feministas no confronto da tendência sexista da crítica: ele passa a ser visto como um mecanismo não apenas psíquico, mas também performativo e político.

Além do deslocamento do valor do narcisismo primário, de um "desvio psíquico" e fator de subordinação para uma ferramenta de afirmação feminina, as formas autobiográficas testam os limites da reapresentação do real pela arte e questionam a noção de autenticidade. A própria prática cultural

que floresce do "pessoal é político" vai depender das convenções daquele momento histórico e dos meios empregados pelas artistas, distanciando-se, portanto, de um mero espelho da realidade. De maneira contrastante com a autobiografia das "grandes personalidades da história", no caso dessa criação das mulheres, elas são "narrações atualizadas da vida" (ibidem). Apesar de sua alta potencialidade crítica, não podem ser consideradas a expressão "autêntica" de um sujeito "verdadeiro" fixo. Contrariamente, são processos provisórios, seleções de eventos e impressões que permitem a criação de um passado e de um presente "em mudança", forjando atualizações da identidade das mulheres e projetando-as para um futuro em construção.

Texto ou imagem?

A busca de superação dos paradigmas da visualidade no cânone ocidental e de valorização da corporeidade das formas de autorrepresentação das mulheres comprova-se nos múltiplos níveis de entrelaçamento entre texto e imagem empregados na produção do período (a oposição entre texto e imagem é também cultural, sobrevivendo, inclusive, na arte teatral). Pode-se localizar diversas formas desse cruzamento. Texto e imagem podem ser dispostos lado a lado, sem subordinação (complementando-se, ou interrogando-se). Textos podem documentar um contexto cultural, pleno de imagens. Um texto documental (escrito, como um jornal, ou auditivo – um *off*, por exemplo) pode situar historicamente uma imagem. Textos e imagens podem estar sobrepostos espacialmente, criando níveis de compreensão. Uma justaposição temporal pode proporcionar um sentido narrativo, por exemplo, a uma sequência fotográfica. A justaposição também viabiliza contrações que confundem presença e ausência, ressaltando ainda mais a natureza visual do texto e o fundamento imagético das palavras.[58]

Todas essas interfaces foram experimentadas pelas artistas mulheres, motivadas pelo desafio da representação autobiográfica. Além da abordagem do problema da referencialidade[59] que o retorno à textualidade, nos

58 Smith e Watson (2002) oferecem uma listagem e uma classificação para as formas de justaposição mais frequentes.

59 A arte é um sistema referencial, mas a produção contemporânea está consciente da ruptura entre o subjetivo e o real e do esvaziamento dos sistemas de representação.

anos 1970, encaminha, a atenção da arte feminista volta-se para a dimensão sexuada da matriz visual/textual, criando uma instabilidade nas identificações do masculino e do feminino. O corpo, o espaço, o registro artístico de processos de criação e as narrativas visuais são campos de exploração, "regiões" de intervenção da interface texto-imagem.

O corpo é território privilegiado para essas experiências estratégicas, na derrubada dos padrões de feminilidade e na desnaturalização das formas de representação do feminino fetichizado (pelo corpo adoecido, como nas obras de Hanna Wilke e Jo Spence), assim como na paródia radical da beleza da mulher (nas *performances* cirúrgicas de Orlan). Nos autorretratos fotográficos de Cindy Sherman e Laura Aguilar, a corporeidade permite questionar o sujeito, por meio da reordenação da relação entre eu e outro, assim como entre objeto de representação e espectador e entre real e construção fotográfica. O corpo merece ênfase também nos travestismos presentes na pintura de Jenny Saville e no *kilt* sobre regimes de emagrecimento, de Faith Ringgold, que revelam registros, na carne, dos padrões de visibilidade impostos ao corpo feminino.

A manipulação do espaço relaciona-se aos discursos de gênero e à voz questionadora das mulheres, tanto nas *performances* na cozinha (da inglesa Bobby Baker e da americana Blondel Cummings), quanto no lugar social limitado, demarcado historicamente pela raça (em Adrian Piper e Lorna Simpson).

As narrativas visuais de Laurie Anderson (povoadas de "vozes ventríloquas de gênero") e Érika Lopez (e seus *alteregos*, personagens de livros ilustrados, como quadrinhos) completam a lista de exemplos citados por Smith e Watson (2002), cuja extensão e variedade indicam a intensidade do rompimento com as fronteiras usuais entre texto e visualidade que a configuração de uma subjetividade performativa pelas mulheres veio implicar.

O ativismo e a crítica feminista nas artes – mulheres falam de mulheres

A definição de arte feminista não pode ser apartada do pensamento formulado pela crítica feminista. A arte feminista abraça a tarefa de denunciar as ideologias subjacentes às disciplinas artísticas, empregando uma

terminologia (o feminismo) que carece de clareza crítica, por descrever manifestações que, em linha geral, incluem a centralidade da "certeza do gênero" na estruturação e no funcionamento da cultura (a qual favorece os homens, em detrimento das mulheres), mas com uma diversidade de procedimentos e soluções formais muito ampla. O trabalho de oferecer uma linguagem para o movimento, mantendo-o nos "limites do enquadramento",[60] pertence à escrita feminista: o feminismo é uma convicção (um "modo de vida"), enquanto a crítica feminista toma para a si a missão, como um compromisso (Lippard, 2007).

O modelo de contestação da arte feminista em seus princípios toma por base as propostas de Simone de Beauvoir, formuladas em *The Second Sex* (escrito em 1949 e traduzido para o inglês em 1953 e para o português em meados de 1970), para quem a "fêmea humana" seria forjada pelos moldes da civilização ocidental e não por qualquer espécie de natureza (seja ela biológica ou psicológica), nem por uma única força econômica e social. Segundo de Beauvoir (1980, p.177):

> O privilégio econômico detido pelos homens, seu valor social, o prestígio do casamento, a utilidade de um apoio masculino, tudo impele as mulheres a desejarem ardorosamente agradar aos homens. Em conjunto, elas ainda se encontram em situação de vassalas. Disso decorre que a mulher se conhece e se escolhe, não tal como existe para si, mas tal qual o homem a define.

Beauvoir publicou *The Second Sex* quando não havia um "movimento" para dar suporte a seus questionamentos, mas objetivou em ação o impulso contestatório das mulheres: se o "ser mulher" era um "devir", uma construção, havia espaço disponível para a sua reformulação. *The Second Sex* procurava problematizar a definição (masculina) da mulher como o "outro" (seu "diferente") e operando (compulsoriamente, graças à sua alteridade consciente e "passiva") como fator de definição do masculino atuante no mundo.

Se as propostas de Beauvoir nutriram as críticas à ação coercitiva da sociedade sobre o "sujeito mulher", hoje também suscitam oposições. Discute-se

---

60 Segundo Phelan (2001), as "condensações teóricas da arte feminista" traem seu próprio objeto: o feminismo enfoca o que está fora do enquadramento patriarcal; enquanto a crítica, usualmente, busca o que está no enquadramento. Portanto, deve atuar nesse "limite híbrido" entre o visível e o invisível, o que pode e o que não pode ser conhecido.

que a autora manteve a separação entre corpo e mente, associando a subjetividade ao *logos* e tornando a diferença sexual descorporificada. Outras críticas buscam superar os passos de Beauvoir: para pensadoras como Irigaray, a "essência da diferença" entre homens e mulheres seria fundamental para romper a lógica violenta da similitude, lógica esta que Beauvoir acabava por sustentar ao considerar a mulher como "alteridade".

Betty Friedan (1997 [1963]), com *The Feminine Mystique* [A *mística feminina*], vem juntar-se em 1963 ao discurso de Simone de Beauvoir, dando nome ao "problema sem nome" que assolava as mulheres na América: o papel feminino de dona de casa "suburbana", esposa e mãe é a "mística feminina" que as mulheres são incapazes de sustentar sem sofrimento e neurose. O papel, atribuído pela sociedade masculinista às mulheres, como um projeto ideológico posterior à Segunda Guerra Mundial e à Guerra Fria, tornou-se a partir de então um padrão. Partindo da análise de depoimentos de mulheres americana, a autora formula uma crítica direta às instituições sociais, econômicas e científicas (Friedan acusa a leitura de Freud sobre a psiquê feminina de vitoriana e limitada às continências sexuais de seu criador), conclama as mulheres a não aceitarem sua insatisfação como natural e a desafiarem as autoridades que consideram sua posição inferior à dos homens.

Talvez o primeiro texto nessa primeira fase da produção artística e crítica a tratar diretamente das artes, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, de autoria de Linda Nochlin, data de 1971. A partir da pergunta, diretamente pertinente à vida de todas as criadoras, do porquê da aparente inexistência de grandes mulheres nas artes, Nochlin evidencia como a história da arte sofre a ação dos interesses ideológicos dominantes, funestos para a criação feminina. Segundo a autora:

> Mas em verdade, como todos sabemos, coisas são como são e como têm sido, nas artes assim como em centenas de outras áreas degradantes, opressivas e desencorajadoras para aqueles, mulheres entre eles, que não tiveram a sorte de nascer brancos, preferivelmente de classe média e, sobretudo, do sexo masculino. A falha reside [...] em nossas instituições e educação – educação entendida como tudo que acontece conosco do momento que entramos no mundo de símbolos significantes, signos e sinais. O milagre é, de fato, que dada o engolfamento contra mulheres, ou negros, que tantos deles, nos dois casos,

> tenham conseguido atingir tamanha fina excelência, nos bastiões de prerrogativa branca masculina, tais como a ciência, política ou as artes.(Nochlin, 1971, s. n., tradução nossa)

Nochlin (1971) parte do pensamento de John Stuart Mill (sobre a necessidade de investigar-se o que é posto como "natural") para afirmar que a ausência do "gênio feminino" é proporcional ao poder regulador da sociedade masculinista, branca e hierarquizada (em que as elites ditam as normas); a genialidade não passa de uma atividade do sujeito numa situação, dependendo, portanto, de forças sociais em atuação em determinados momentos históricos. Ao buscar na história da arte ocidental a razão da baixa incidência de artistas mulheres, a historiadora conclui que as instituições trabalharam bravamente, oferecendo toda sorte de proibições e constrangimentos que pudessem dificultar o florescimento da criação feminina (o impedimento de uso de modelos nus pelas mulheres nas academias é um dos exemplos que cita).

A autora defende que a vantagem feminina está em poder, de sua posição "fora da estrutura social", apontar a fragilidade das instituições e confrontá-las. O trabalho da crítica feminista, por sua vez, seria produzir obras que redescubram e deem visibilidade para a produção das artistas do passado (empresa que ela tomou para si na curadoria de Women Artists: 1550-1950, exposição que organizou e fez circular por diferentes estados americanos).

De acordo com Phelan (2001), apesar do pioneirismo de seu ensaio, Nochlin mantém uma tendência "tradicionalista", quando segue a lógica do mercado para avaliar o "sucesso artístico" e reafirma a mesma ideia da progressão histórica que sustenta a historiografia oficial.

Na década seguinte, o ativismo apaixonado é progressivamente substituído por um "monitoramento" da produção artística, preocupado em sanar o essencialismo da fase anterior. As influências da crítica literária feminista (com base no pós-estruturalismo francês e na teoria psicanalítica, em especial na teoria do simbólico, de Lacan) e da teoria marxista tomam conta da cena, com maior força na Europa (a partir dos principais centros artísticos no momento, a França e o Reino Unido).

Old Mistresses: Women, Art and Ideology (1981), de Rozsika Parker e Griselda Pollock, proclama um novo imaginário feminino, capaz de romper radicalmente com as conotações do corpo feminino no cânone artístico, bem

como com sua lógica de representação (na qual a própria noção de feminilidade está presente como uma construção social do patriarcado). Segundo Parker e Pollock (1981, s.p., tradução nossa):

> O feminismo, na prática e na teoria, expôs novas áreas de conflito social e, por isso, gerou novos tipos de análise – da estrutura de afinidades e da família, da construção do gênero e das nossas sexualidades, da reprodução, do trabalho doméstico e do emprego das mulheres e, claro, do lugar poderoso das imagens culturais na ligação das relações hierárquicas entre grupos social e gênero.

Nos termos acima, passam a ser prioridades políticas a cargo das artistas e pensadoras feministas reconstruir o imaginário e suas formas de representação, ao mesmo tempo que oferecer novas possibilidades para a história da arte. Na análise de Phellan (2001), a mudança de enfoque da história das mulheres para uma teoria voltada para lógica dos sistemas de representação, que vai caracterizar a crítica e inspirar a produção dos anos 1980, tem relação direta com a resistência dos governos de Margareth Thatcher (no Reino Unido) e Ronald Reagan (nos Estados Unidos) às reformas e avanços das décadas de 1960-70. A atmosfera de fechamento, em termos políticos, com o feminismo perdendo fôlego, inspira teorias mais austeras: além de retaliações governamentais à produção feminista (vista como "arte sexista"), traduzidas, na prática, em censura e cortes de subvenções, a teoria crítica assume, ela mesma, uma posição conservadora.

Para Phelan (2001), esse é o caso de certas teorias de viés pós-estruturalista, que desvalorizavam formas artísticas menos "enquadráveis" a partir de sua própria perspectiva. As influências do pós-estruturalismo e as revisões da teoria psicanalítica, contudo, têm importância inegável, mesmo que tenham operado de maneira crítica em relação a outras correntes de pensamento, relegando a segundo plano obras que escapavam de suas premissas investigativas.

Além disso, a questão dos códigos de representação não se limita a um único recorte teórico, aparecendo nas teorias de Jacqueline Rose[61] (de origem inglesa, seus estudos relacionam subjetividade, literatura, psicanálise e

---

61 Sua obra mais influente nos campos dos estudos de *performance* é *Sexuality in the Field of Vision* (2005).

gênero), Juliet Mitchell[62] (socialista feminista, inglesa de origem neozelandesa, voltada para as relações entre feminismo e psicanálise, em especial da sexualidade da mulher), Hélène Cixous, Julia Kristeva e Irigaray (cujas colaborações serão analisadas a seguir).

A mudança do foco da produção, da opressão feminina pelo "patriarcado histórico" para as inter-relações das mulheres (na microestrutura da família[63] e dentro do próprio movimento), para o funcionamento do imaginário cultural e para a internalização das ideologias, comunica-se com o novo viés teórico, informando também a obra fílmica feminista. Muitas das criadoras são também autoras de ensaios sobre a prática: Laura Mulvey, em *Visual Pleasure an Narrative Cinema*, publicado em 1975, ao reler a teoria psicanalítica, analisa a estrutura do olhar masculino e a objetificação do corpo feminino no cinema hollywoodiano, que mantém a lógica da diferença sexual e domestica a recepção. Segundo Mulvey (1975, s.p., tradução nossa):

> Num mundo ordenado pela desigualdade sexual, o prazer visual tem sido dividido entre ativo/masculino e passivo/feminino. O olhar masculino determinante projeta sua fantasia na forma feminina que é configurada de acordo. Em seu papel exibicionista tradicional, as mulheres são simultaneamente olhadas e exibidas, como suas aparências codificadas para um impacto fortemente visual e erótico, de modo que se pode dizer que contém o "para se contemplar". A mulher exibida como objeto sexual é o tema do espetáculo erótico: de *pin-ups* ao *striptease*, de Ziegfeld a Busby Berkeley, ela sustenta o olhar, interpreta e significa o desejo masculino.

As políticas do olhar e a construção de um contracinema (distante das regras narrativas convencionais), em que os regimes de prazer visual do cinema tradicional sejam transformados, são advogadas pela pesquisadora

---

62 São exemplares de sua pesquisa as obras *Psychoanalysis and Feminism: A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, republicada pela Basic Books em 2000, e *Women: The Longest Revolution*, de 1984, do catálogo da Virago Press. Editou textos sobre Melanie Klein e Jacques Lacan, entre outras publicações. *Loucos e Medusas* (*Mad Men and Medusas: Reclaiming Hysteria*), que revê a histeria como uma condição humana potencial alimentada pela história da cultura, foi publicado pela Civilização Brasileira em 2006.

63 À guisa de exemplo, vale citar a obra de Mary Kelly, *Post-Partum Document* (1973-79), instalação sobre os vínculos da maternidade que ilustra inúmeros trabalhos na mesma linha.

inglesa no ensaio e na realização dos filmes *Riddles of the Sphynx* (de 1976) e *Frida Kahlo e Tina Modotti* (de 1983).

A intenção de provocar novas formas do olhar e do sentido não se restringem à pesquisa formal ou à teoria, mas buscam concretizações no cruzamento dos dois campos. O *new talkie*, diálogo intenso que se estabelece entre o cinema experimental (nos trabalhos de Chantal Akerman, Laura Mulvey, Sally Potter, Yvonne Rainer e Margareth von Trotta, para citar alguns exemplos) e a teoria (com Teresa de Lauretis, Mary Ann Doane, Linda Williams, Annete Kuhn e Anna Kaplan, entre outras) atravessa as áreas de criação e influencia análises sobre literatura, *performance* e teatro.

Teresa de Lauretis (1989) afirma que as simbolizações "seduzem a mulher" para a feminilidade. Em *Alice Doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema*,[64] Lauretis (1984) discute a construção do feminino por meio de "efeitos" de tecnologia e representação, que o afastam de qualquer afirmação sobre uma suposta "estabilidade de consciência" impingida aos homens e mulheres. Desse modo, uma "semiótica da experiência" é necessária para analisar a combinação entre subjetividade e construção que se apresenta nas representações da mulher no cinema (de fato, "posições de sentido" que geram determinadas formas de identificação com o(a) espectador(a)).

Para representar-se, a mulher precisa encarar a "dupla alienação" de sua subjetividade. Segundo Lauretis (1988), na ordem patriarcal o feminino é apenas significado (a mulher é, portanto, irrepresentável, exceto como representação). Porém, a partir do espaço "de fora", das fendas deixadas pelo discurso hegemônico, ela pode se representar. Esse "espaço *off*" da imagem, no caso do cinema,[65] precisa incluir as perspectivas do fazedor (a câmera) e do espectador. As implicações dessa análise para as artes cênicas também podem ser produtivas, na formulação de um tipo de representação que ocupa esse "espaço reflexivo" (como a mascarada).

A diferença racial e as práticas sexuais menos convencionais passam a centralizar os debates em torno do direcionamento das políticas do movimento feminista e da teoria feminista acadêmica. Mais uma vez, teoria e prática estreitam laços, com Adrian Piper, Mona Hatoum, bell hooks, Coco

---

64 Para uma pesquisa mais extensa, ver Lauretis (1988).

65 Mais exemplos de aplicação da teoria na análise da imagem feminina no cinema em Kuhn (1987).

Fusco e Trinh T. Minh-ha liderando a lista de artistas voltadas para a criação de obras e textos teóricos sobre o cruzamento entre gênero e raça.

Cherríe Moraga e Gloria Anzaldúa assinam a edição de *This Bridge Called My Back: Writings by Radical Women of Color* (1983 [1981]),[66] que expande a questão do racismo para além da relação díspar entre brancos e negros, contendo ensaios, poemas, histórias autobiográficas e contos de autoras com raízes cubanas, asiáticas, filipinas, afro-americanas e nativas americanas. Segundo Lauretis (1987), a crítica que *This Bridge Called My Back* postula sobre o movimento feminista inaugura a "terceira onda feminista", que vai ampliar ainda mais a discussão da diferença, relacionando gênero com outros sistemas de representação, entre os quais os de raça, nacionalidade, classe social, idade, religião, sexualidade e etnia.

A antologia, que também dava espaço para representantes lésbicas e da classe trabalhadora, abriu caminho para outras obras, entre elas *When The Moon Waxes Red: Representations, Gender and Cultural Politics*, de Trinh T. Minh-ha (de 1991, que investiga o multiculturalismo e a questão da "marginalidade") e *English is Broken Here: Notes on Cultural Fusion in the Americas*, de Coco Fusco (de 1995, que observa o trabalho de *performers* latinos nascidos nos Estados Unidos, entre os quais Guillermo Gomez-Pena, Andres Serrano e Laura Aguilar).

A teoria pós-colonialista colaborou também para questionar e expandir a tendência essencialista da discussão sobre o feminino, efetuando a revisão de conceitos tais como identidade e subjetividade, a partir de enquadramentos culturais fora da posição dominante eurocentrista. A crítica toma por foco a discussão sobre os imperialismos (político e cultural) e a marginalização de culturas e etnias, postuladas durante séculos como "inferiores", por estarem fora do eixo Europa Central-América do Norte, ou por serem herdeiras de um passado colonial. Segundo Trinh T. Min-ha (1996, p.349, tradução nossa):

> Como você pode ver, "diferença" é essencialmente divisão, na compreensão de vários. Não é nada mais que uma ferramenta de autodefesa e conquista. Você e eu também podemos não cair nessa armadilha semântica que nos coloca um contra o outro, como esperado por uma certa ideologia do separatismo.

---

66 A primeira edição saiu pela Persephone Press em 1981.

O combate à ideologia do separatismo, nos termos da leitura feminista do pós-colonialismo,[67] também pode ser traduzido na busca de uma linguagem que desafie a forma dominante (a voz da autoridade), interferindo dentro do discurso do "colonizador". hooks (em *Talking Back* e *Teaching to Transgress*), Moraga e Anzaldúa (em *This Bridge Called My Back*, os textos *Borderlands/La Frontera: The New Mestiza* e *Loving in the War Years: lo que nunca pasó por sus labios*) perseguem a tarefa de experimentar um discurso de resistência, que traga para o cerne da escrita aculturada canônica os sinais da diferença – a oralidade mestiça, negra e iletrada e a variedade de estilos da escrita das mulheres. Esse discurso, além de transgressor da norma, pretende comunicar-se com mulheres e crianças de classes sociais menos favorecidas, e não apenas com a elite branca. À essa fusão, denominam "*Spanglish*" (uma mistura entre espanhol e o inglês) e "*code-switching*" (troca de códigos).

Sadlier (2003) relaciona a pesquisa das autoras à produção literária e ao discurso do poeta e crítico barbadiano Edward Kamau Brathwaite, em seu conceito de "creolização". Para Brathwaite, a composição de uma sociedade pela colonização não resulta numa "sociedade mestiça" (um somatório de culturas polarizadas), nem na "sociedade escravagista" (marcada apenas pela presença do colonizador), mas na composição híbrida entre colonizador/colonizado, em que os valores vão sendo progressivamente partilhados, num contínuo sociocultural. Segundo Brathwaite (1971, p.310, s.p., tradução nossa):

> De suas variadas bases culturais, povos das Índias Orientais tendem a certas direções, posições, suposições e ideais. Mas nada é realmente fixado e monolítico. Apesar de existir branco/marrom/preto, há infinitas possibilidades entre essas distinções e muitas maneiras de afirmar identidade. Uma experiência comum, colonial e crioula, é compartilhada entre as várias partes, mesmo que essa experiência seja interpretada de várias maneiras.

67 Apesar das diferenças entre as teorias (o pós-colonialismo mais voltado para as questões de classe social e etnia e a teoria feminista, para as de gênero e sexualidade), encontrou-se um ponto de convergência na luta contra a dominação, seja do "patriarcado" ou do "imperialismo". Daí resulta o conceito de "dupla colonização", uma espécie de interseccionalidade entre gênero e etnicidade.

A autonomia cultural depende do entrelaçamento entre as tradições "concorrentes" e da reconstrução criativa e recentralização das "pequenas tradições" (as que ainda resistem à tradição herdada pela presença europeia, no caso da Jamaica, a tradição da África ocidental), para a composição de uma identidade "crioula". Sendo assim, a recriação de uma "língua submergida", uma forma subversiva da língua dominante, precisa tomar a ausência de homogeneidade como característica positiva e força propulsora. Bhabha[68] concorda que mudanças políticas dependem da assunção de uma "multivocalidade linguística", em que o hibridismo será marcante, e da derrocada das oposições binárias entre centro/margem e civilizado/selvagem (que sobrevivem graças à ideia de que o primeiro termo deve dominar o segundo), as quais impedem o entendimento das interações complexas e variadas, correntes no espaço limítrofe (área de conflito e interação mútua entre as culturas do colonizador e do colonizado).

Stuart Hall,[69] Gayatri Spivak[70] e Edward Said[71] representam outros expoentes do campo dos estudos pós-colonialistas, ao lado de Kobena

---

68 Homi K. Bhabha é teórico do pós-colonialismo de origem indiana; seus livros principais são *Nation and Narration* (editado por ele em 1990) e *The Location of Culture* (de 1994).

69 Ao lado de Hogart, Williams e Thompson, Hall é um dos principais teóricos da cultura. Publicou os ensaios "Cultural Studies: Two Paradigms", "Notes on Deconstructing the Popular" e os livros *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices* (1997) e *Encoding and Decoding in the Television Discourse* (1973). Nascido na Jamaica e educado, posteriormente, em Londres, tornou-se professor no Center for Contemporary Cultural Studies, na Birmingham University, e na Open University, em Londres. Sua discussão das identidades culturais e da diáspora negra (e da experiência da deslocalização) estão formuladas nos conceitos de resistência das subculturas e de novas etnicidades, projetando-se nas análises de diversos problemas contemporâneos, que vão do tatcherismo à cultura popular (a relação entre ideologia e mídia) e ao fenômeno da globalização.

70 Professora na Columbia University e no Centre For Studies in Social Sciences (em Calcutá), tem entre suas obras mais reconhecidas o ensaio "Can the Subaltern Speak?"(1985), a tradução (com introdução crítica) de *Of Grammatology* (de Derrida), *In Other Worlds: Essays in Cultural Politics* (1987), *Selected Subaltern Studies* (1988), *The Post-Colonial Critic* (1990), *Outside in the Teaching Machine* (1993), *A Critique of Postcolonial Reason: Towards a History of the Vanishing Present* (1999), *Death of a Discipline* (2003) e *Other Asias* (2007).

71 De origem palestina, emigrado para o Egito e criado nos Estados Unidos, onde se tornou professor (na Columbia University), Said foi dos mais influentes orientalistas e crítico mordaz da política neoimperialista, em defesa de causas controversas, como a do Estado Palestino. Suas obras principais, *Orientalismo* (1978) e *Cultura e imperialismo*(1993), contribuíram para os estudos do pós-colonialismo e, por sua influência, fundamentaram posições políticas e diplomáticas nas relações "norte-sul" (entre o Oriente Médio e a Inglaterra, França e Estados Unidos).

Mercer[72] e Jean Fisher.[73] As pesquisas de Fisher e Spivak trazem implicações mais "diretas" para a arte feminista. Fisher fala das práticas transculturais como formas de resistência encontradas por artistas (de origem indígena--americana e irlandesa) marginalizados pela cultura ocidental. Spivak é responsável pelo termo "essencialismo estratégico", que explica a necessidade de o movimento feminista assumir uma forma de essencialismo "temporário" para atuar como uma unidade, apesar das suas diferenças internas (Phelan, 2001).

A afirmação de que a sobreposição de marcadores não pode ser resumida a uma soma simples de características de identidade, fadadas à ação isolada dos diversos "ismos" ("sexismo + racismo + colonialismo..."), mas pede uma leitura inter-relacional dessas formas de dominação, tem respaldo nas colocações de Kimberlé Crenshaw sobre o conceito de interseccionalidade. Segundo Crenshaw (s.p., tradução nossa):

> [o conceito de interseccionalidade] surgiu da tentativa de conceituar a forma com que a lei respondia a situações em que havia discriminação de raça e gênero. [...] Interseccionalidade simplesmente surgiu da ideia que se você está situado no caminho de múltiplas formas de exclusão, você tende a ser atingido por ambas. Essas mulheres são feridas, mas quando a ambulância da raça e a ambulância de gênero chegam na cena, elas veem essas mulheres de cor deitadas na intersecção e dizem, "Bem, nós não podemos definir se isso foi discriminação apenas racial ou apenas sexual. E ao menos que elas possam nos mostrar qual delas foi, nós não podemos ajudá-las".

---

72 Professor na Middlesex University (Londres), da New York University e da University of California (Santa Cruz), Mercer pesquisa sobre as artes visuais e a "diáspora negra". Suas obras principais são *Welcome to the Jungle* (1994) e as antologias *Out There* (1990), *Cultural Studies* (1992), *Art and Its Histories* (1998) e *Theorizing Diaspora* (2003). Edita a série *Annotating Art's Histories* (pela MIT e inIVA). James VanDerZee, Adrian Piper, Issac Julien, Keith Piper e Rotimi Fani-Kayode estão entre os artistas por ele comentados.

73 Professora no Royal College of Art, em Londres, Fisher edita a revista *Third Text* e publicou as antologias *Global Visions: Towards a New Internationalism in the Visual Arts* (1994), *Reverberations: Tactics of Resistance, Forms of Agency* (2000) e *Over Here: International Perspectives on Art and Culture* (2004). Seus ensaios estão reunidos em *Vampire in the Text* (2003). Adrian Piper, Susan Hiller, Francis Alÿs, Sonia Boyce, James Coleman, Jimmie Durham e Willie Doherty estão entre os artistas comentados por ela.

Entre outras que tratam do problema do cruzamento de marcadores de identidade, obras como "Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color" (idem, 1994) e "Beyond Marxism and Misoginy" (idem, 1993) estabeleceram novas diretrizes para os movimentos em prol dos direitos humanos e motivaram alterações nos movimentos das mulheres, em direção não apenas da diferença entre homens e mulheres, mas das diferenças entre as mulheres, integrando raça, classe social e etnia ao enfoque de gênero.

Influências do pensamento pós-estruturalista francês – Irigaray, Kristeva e Cixous

A produção de crítica feminista não foi realizada apenas em língua inglesa, nem pode reduzir-se à posição fundadora de Simone de Beauvoir. O termo *French Feminism* agrupa uma série de teorias que atravessaram as fronteiras europeias e influenciaram o pensamento e a ação dos movimentos das mulheres no "Novo Mundo" (Toulze, 2003). Monique Wittig[74] (escritora, teórica e feminista radical), Danielle Armogathe e Maïté Albistur (historiadoras, autoras de *Histoire du Féminisme*) alinham-se ao corpo de autoras relacionadas às revistas feministas (tais como *Les Cahiers du Féminisme, Les Cahiers du GRIF*, *Penelope*, editada pelo Groupe d'Études Féministes – Université Paris, *Questions Féministes*, *Sorcières* e *Nouvelles Questions Féministes*, entre outras) e editoras (a De Femmes como maior exemplo) na divulgação das obras e teorias de origem europeia voltadas para a reformulação da ideia de identidade feminina.

A crítica escrita em língua francesa tem representação destacada também nos trabalhos de Irigaray, Kristeva e Cixous. Com abordagens diferentes, as três feministas francesas não compõem uma "escola" e, segundo Grosz

74 Wittig é ativista do feminismo lésbico, com obras tais como *L'Opoponax* (1964), *Les Guérillères* (de 1969, marco da defesa do feminismo lésbico), *Le Corps lesbien* (1973), *Brouillon pour un dictionnaire des amants*, (em parceria de Sande Zeig, o livro, de 1976, é um romance em forma de dicionário que exclui os sinais do masculino – sejam personagens ou construções linguísticas – para contar sobre o ressurgimento de uma sociedade lésbica perdida), *Virgile, Non* (1985), *La Pensée straight*(1992, na qual declara guerra à linguagem heterossexista) e *Paris-la-Politique* (1999).

(1989), são responsáveis (juntamente com Michèle Le Doeuff) pela formulação de um "teoria do conhecimento" feminista[75] e pela sua disseminação na Europa e para leitoras de língua inglesa (ainda que limitada pela tradução incompleta de suas obras), de onde também alcançaram outros países e continentes. Weiss (1999) sugere que suas teorias, ao lado do pensamento de Beauvoir, são basilares para a análise do feminino e suas relações com a cultura simbólica (e, portanto, com a produção artística).[76] Relendo criticamente os paradigmas da cultura ocidental, essas pensadoras feministas clamam pela reinvenção da maneira que o gênero feminino é representado, o que implica, em primeiro lugar, a denúncia de como tal simbolização é incorporada pelas mulheres, tornando-se parte de sua própria identidade.

Luce Irigaray advoga a geração de uma écriture feminine, que imite agressivamente a ordem simbólica patriarcal, causando a desestabilização da realidade, uma vez que o feminino é incapaz de ser expressado por meio dos sistemas de representação masculinistas. Em *This Sex Which is Not One* (Irigaray, 1985), *An Ethics of Sexual Difference*, entre outras obras em que formula sua "metafísica da fluidez", questiona a lógica das oposições binárias para a questão da diferença sexual.

Psicanalista, linguista e teórica da cultura, Irigaray parte do ponto de vista de Lacan (para quem o processo de identificação de um sujeito na fase do espelhamento é autoalienante,[77] em virtude das incongruências da própria corporeidade) para destacar a ação da sociedade no desenho dos contornos da corporeidade feminina, o que as direciona a se refletirem nela. Como alternativa a essa corporeidade "manipulada", outras imagens do corpo precisam ser criadas, tomando por base a experiência das mulheres no mundo.

---

75 Reckit (2001) cita também Germaine Greer, Andre Lorde e Judith Butler (todas escrevendo em língua inglesa), além das historiadoras da arte e as próprias criadoras.

76 Para Weiss (1999) a discussão feminista precisa afastar-se do debate feminista sobre "autoaceitação" e "autovalorização" e deve priorizar reflexões e ações que permitam mudanças sociais, na forma como a existência corporal feminina é identificada e diferenciada da masculina. Por isso, Young (e seu estudo das práticas disciplinares que forjam o "feminino natural") e Grosz (para quem as diferenças sexuais são múltiplas e, a partir de Deleuze e Guattari, a corporeidade é instável: o corpo possui plasticidade psicológica e cultural – todas as categorias, de classe, gênero, sexo etc. – dialogam entre si) são teóricas importantes, oferecendo bases para suas colocações sobre a imagem corporal e a mulher.

77 Lacan (apud Weiss, 1989), descrevendo a fase do espelho, quando a criança identifica-se com sua imagem no espelho, relaciona o processo de identificação a uma autoalienação: reconhecer que a imagem especular é um "outro" é um fenômeno de dissociação, ou seja, de alienação.

Uma possibilidade está na revisão da "posição feminina", tanto do lugar da mulher na ordem simbólica, quanto do lugar, no corpo, de sua sexualidade (ou do "lugar da diferença sexual").

Nas sociedades patriarcais, o lugar da mulher inexiste, uma vez que ela é um ponto de partida (uma espécie de envelope, de continente) para os limites masculinos. As mulheres são, segundo Irigaray, o sexo "não uno", que não pode ser designado porque é múltiplo. Sua categoria é, portanto, irrepresentável: só existe o sexo masculino, que se elabora a partir da definição desse "outro" (o feminino). Resulta daí uma relação assimétrica entre homens e mulheres que, para ser superada, necessita uma "troca de posições", cada um constituindo o horizonte de significação do outro.

No aspecto da sexualidade, a mulher é vista como se "em dívida", porque ocupa o lugar da falta (a ausência do pênis). Entretanto, sua sexualidade, fluida e múltipla (portanto, em excesso) é que a faz "falhar" em ocupar o lugar a ela destinado. Essa multiplicidade do feminino, entretanto, é calada pelo sistema de sexualidade binária, que mascara o discurso falocentrista.

Irigaray revê a teoria de Merleau-Ponty, relacionando o conceito do écart ao feminino-maternal. Em "The Invisible of the Flesh: A Reading of Merleau-Ponty" (Irigaray, 1984), discute a relação entre mãe e feto como o espaço em que toda a experiência futura de reversibilidade[78] se construirá. Diferentemente do fenomenologista francês, Irigaray considera que o écart se estabelece no corpo do sujeito ainda não individualizado, destacando o tato (e não a visão) como o sentido principal, desde a vida intrauterina. O tato virá caracterizar uma série de experiências "não reversíveis" (tais como as diferenças entre feto e mãe e entre homens e mulheres) e que não podem ser sugestionadas à visualidade, que reduz toda a diferença a uma "similitude". No caso da diferença sexual, por exemplo, essa semelhança inexiste, porque dois sexos jamais serão um (assim como os dois lábios também não podem tornar-se um único).

---

78 Reversibilidade, segundo Merleau-Ponty, é o princípio metafísico que caracteriza as relações do corpo consigo mesmo, com outros corpos e com o mundo. No aspecto microscópico, a reversibilidade enfatiza o intercâmbio entre as sensações corporais e, no macroscópico, a construção (e desconstrução) dos limites entre as "carnes do corpo" e entre o indivíduo, outros corpos e o mundo. O princípio da reversibilidade, em sua dimensão espacial, traduz-se na ideia de écart, um espaço de nãocoincidência, irrepresentável, que permite a incorporação. O écart demonstra como a reversibilidade é experienciada (Weiss, 1989).

O sentido do tato, com suas características de reversibilidade (tocar e ser tocado) e irredutibilidade (tocar difere de ser tocado e vice-versa), inspira um aspecto da sensibilidade que pode ensinar os outros sentidos (sentir "tatilmente") e formular um "modo de fazer" além do aspecto sensorial, capaz de mudar a relação entre o corpo e o mundo.[79] Esse "sentir como" a tatilidade supera a dialética entre "eu" e "outro".

Weiss (1989) ressalta que Irigaray é criticada por sua homofobia e reducionismo, em razão da ênfase que dá ao sentido da diferença sexual, nos aspectos político, erótico e psicológico. A autora entende que, apesar de a filósofa belga contrapor positivamente o modelo feminista dominante (quando não ignora a corporeidade), sua leitura não engloba outras "diferenças sexuais" além da presente entre homens e mulheres heterossexuais e não vê como positiva qualquer interferência na sexualidade feminina. Na relação de reversibilidade entre feto e mãe, bem como entre filha e mãe, por exemplo, ela não posiciona o pai, um terceiro elemento que interrompe o fluxo das trocas. Assim como Weiss, Butler (2003, p.65) questiona o risco que o pensamento de Irigaray corre quando posiciona a "economia masculinista monolítica" como causa da diferença sexual, sem diferenciar os contextos envolvidos, repetindo, portanto, o mesmo gesto universalizante e imperialista do falocentrismo.

Julia Kristeva (1982) também construiu uma teoria complexa, difícil de ser resumida. Num exame geral, ela defende que subverter a representação passa pela revelação, na expressão feminina, da conexão construída pela cultura entre o sexual e o simbólico. Filósofa, psicanalista e crítica literária francesa (de origem búlgara), Kristeva redimensiona a teoria de Lacan, na relação entre o simbólico e o significante linguístico. Segundo ela, no processo de constituição do ego e da imagem corporal, tudo o que é "deixado de fora" (o alienado, o abjeto), apesar de resistir à incorporação, também formula o sujeito.

Na teoria de Kristeva (1982), para constituir-se na ordem simbólica ("o que eu sou"), partes são expulsas ("o que eu não sou") pela ação do sujeito e do social. Esse "ato de abjeção", entretanto, deve ser encoberto, negado e

79 Phelan (2001, p.14-49), relaciona o pensamento de Irigaray à *haptic art*, na passagem dos anos 1980 para os 1990, nas obras de Helen Chadwick (e suas esculturas táteis, tais como *Loop My Loop*) e Maureen Connor (com a instalação, em cinco partes, *The Senses*).

reprimido (assim como o abjeto), a fim de proteger a fragilidade dos limites da unidade corporal. O espectro do abjeto, porém, ameaça constantemente o ego, impingindo uma sensação ameaçadora "internalizada": o sujeito quer se separar do abjeto, mas identifica-se com ele e sente a impossibilidade desse apartamento (daí o elemento de crise que acompanha esse processo de "des-legitimização").

Para Kristeva (1982), há também um elemento positivo que surge do domínio do abjeto, com potência revolucionária. São atos poéticos resistentes à economia do simbólico, exemplificados na linguagem poética e na experiência da maternidade (gravidez e nascimento de um bebê), e que com sua economia livre definiriam o semiótico. O semiótico é ocasionado pela relação primária entre o indivíduo e o corpo materno e permanecerá como dimensão subversiva do simbólico, preservado nos campos em que existe a multiplicidade de significados (ou na erosão do significado), a função poética. Ali, as pulsões rompem os termos unívocos da linguagem e criam sua própria modalidade de sentido.

Em *Revolution in Poetic Language* (1974) e "Desire in Language" (ensaio de 1977), a autora descreve o semiótico em termos psicanalíticos, como detentor da função de recuperar o corpo materno no discurso poético, via a materialidade da linguagem (repetições, entonações, assonâncias, ritmos, "ecolalias do bebê" e "glossolalias do psicótico"). A linguagem poética, para Kristeva, rompe com o tabu do incesto (porque seria um "retorno" ao corpo materno) e está, como tal, sempre à beira da psicose (visto que traduz uma perda da identidade do sujeito). Como retorno do corpo materno e "des-individualização" concomitante do ego, ela torna-se especialmente ameaçadora quando enunciada por uma mulher: o poético contesta, nesse caso, não só o tabu do incesto, mas também o tabu contra a homossexualidade. Para as mulheres, a linguagem poética é, portanto, tanto dependência materna deslocada, quanto homossexualidade deslocada.

Butler (2003) também vê com reservas a teoria de Kristeva, porque considera sua formulação incapaz de indicar maneiras de superação da lei paterna, traduzíveis em práticas políticas possíveis. Segundo ela, Kristeva restringe o semiótico a um momento pré-discursivo, anterior à cultura, e condiciona sua continuidade à via da psicose. Assim, a subversão vira uma impossibilidade. Ao reunir as artes de vanguarda a tudo o que soa como "primitivo", "oriental" e "místico", Kristeva converte a multiplicidade dessa produção numa espécie

de "teleologia" em que tudo cabe, sem definir de fato as opções de novos campos de significação na cultura. A força política de sua proposta fica esvaziada, uma vez que não posiciona a própria lei paterna como geradora do desejo.

A teórica americana vai adiante: para ela, Kristeva mantém o padrão heterossexual dominante quando relaciona a homossexualidade feminina a um "estado libidinal regressivo". Ao aceitar a hipótese (estruturalista, via a teoria de Lévis-Strauss) da heterossexualidade coextensiva ao surgimento do simbólico, Kristeva isola a homossexualidade de outra expressão social, que não a psicótica. Assim, acaba substituindo "lei paterna" por "corpo materno" e perde a possibilidade de ver a maternidade como "prática social requerida e recapitulada pelas exigências do parentesco" (Butler, 2003, p.135).

Hélène Cixous, judia argelina criada na França, pesquisou literatura e filosofia e foi uma das fundadoras da Université de Paris VIII, em Vincenne, onde trabalhou ao lado de Guattari, Deleuze, Foucault, Todorov e Genet. Sua atuação como feminista vai além da criação do Centre de Recherches en Etudes Féminines (que ofereceu o primeiro programa de pós-graduação em *women's studies*), em 1974, e da participação na editora Des Femmes.

A leitura de seus textos é complexa, mas desafiadora. Os pensamentos de Heidegger, Marx e Freud estão fundidos e transformados em sua obra diversa, em diálogo com diferentes campos teóricos e formas literárias, dos ensaios teóricos e poesias à dramaturgia (em frequente colaboração com Mnouchkine, além de roteiros de cinema e incursões pela ópera). Em seus próprios termos, Cixous rende homenagens a Derrida e Clarice Lispector, que considera suas inspirações principais (apud O'Grady, 1996).

Cixous é reconhecida pelo conceito de écriture feminine, mais do que um estilo de escrita, uma "prática retórica" voltada para a superação do logocentrismo que fundamenta a cultura ocidental, a qual permitiria a afirmação de uma outra identidade e a transformação da subjetividade, sendo acessível principalmente às mulheres. O ensaio *Le Rire de la Méduse* [O riso da medusa] (Cixous, 1976 [1975]), traduzido para o inglês em 1976, torna-se o estandarte da busca por essa escrita engajada na superação da retórica tradicional masculinista, que permitiria uma participação mais potente das mulheres na esfera pública. Segundo Cixous (apud Reckit, 2001, p.206, tradução nossa)

> Por que tão poucos textos? Porque apenas algumas mulheres até agora retomaram seus corpos. As mulheres devem escrever com seus corpos, elas devem

> inventar sua linguagem invencível que irá arruinar compartimentos, classes e retóricas, regras e códigos; elas devem mergulhar, atravessar, ultrapassar o discurso-fundante supremo, incluindo aquele que ri frente à simples ideia de pronunciar a palavra "silêncio" [...].

Cixous (1976), na linhagem do pós-estruturalismo francês, relaciona a sexualidade à linguagem: ela conclama as mulheres a adquirirem voz e expressão próprias, a boca sorridente da medusa simbolizando a força das mulheres e a liberação de sua sexualidade. Entretanto, não formula um modelo para essa escrita, porque não acredita numa definição única de "feminino", tampouco de um "estilo feminino" na escrita. A escrita feminina deve ser uma escrita "fonética" do corpo, com seus fluxos, impulsos e sensações, próxima à pré-consciência e, portanto, avessa aos códigos e modelizações.

Ainda assim, a crítica ao seu pensamento vai da alcunha de "essencialismo" ao questionamento da sua excessiva ênfase na metáfora da maternidade. Em "Coming to Writing" (Cixous, 1991a), "The Author in Truth" (Cixous, 1991b) esboça sua teoria sobre a maternidade, pensada como uma forma de escapar à lei da reciprocidade (o "gift-that-takes", de *O Riso da Medusa*), característica da dinâmica da sociedade ocidental, em que o masculino oferece o "dote", mas espera seu retorno, numa economia circular viciosa. A experiência da maternidade, numa dimensão poética, seria uma vivência de continuidade que a mulher pode oferecer a si mesma, uma autoperpetuação que pode qualificar a particularidade de sua escrita. Segundo Cixous (apud Blyth; Sellers, 2004, p.31-2, tradução nossa):

> Não é apenas uma questão das reservas adicionais do corpo feminino; esse poder específico de produzir algo vivo do qual sua própria carne é o *locus*; não apenas uma questão de mudança de ritmos, intercâmbios, de relação com o espaço, de todo o sistema perceptivo, mas também daqueles incontornáveis momentos de estresse, de crises corporais [...]. É também uma experiência de "ligação" com o outro, tudo o que vem na metáfora de trazer ao mundo.

A experiência de alteridade, vivida "de dentro" que a maternidade oferece, comprova a maneira como o imaginário feminino atrela-se à sua economia libidinal e à própria capacidade de criar formas literárias que incluam o "outro" (o não-eu, o desconhecido, o não sabido). Blyth e Sellers (2004)

insistem que Cixous não exclui o masculino nesse processo, quando defende que uma nova relação entre os pais e a criança deve ser construída, para garantir a esse outro que é gerado uma real possibilidade de liberdade na alteridade. Além disso, em "Sortie", a filósofa francesa relaciona o termo "mulher" a uma qualidade e não ao sexo anatômico, qualidade essa que pode apresentar-se no corpo masculino, como ocorre em Shakespeare e Kleist (nesse aspecto, a autora aproxima-se de Virginia Woolf, em *A Room of One's Own*, discutido no Capítulo 5, quando comenta o espírito "masculinamente feminino e "femininamente masculino" dos grandes escritores).

A crítica feminista em tempos de "crise de identidades"

A combinação do feminismo com outros projetos teóricos tornou-se a tônica da crítica feminista na passagem da década de 1980 para os anos 1990. A crítica feminista pós-estruturalista vinha enfatizando a inexistência de uma explicação única para o sexismo (por exemplo, a teoria de gênero) e a prioridade em incluir a diversidade entre as mulheres em qualquer ação e discurso em seu favor (daí, feminismos, no plural, ser mais apropriado do que o uso do termo no singular). Essa corrente colabora para o estabelecimento das teses que questionam a possibilidade de se sustentar a definição de uma identidade feminina estável e unificada, à maneira de um *a priori* que categorize o sujeito fora de sua experiência no mundo.

Na década de 1990, a teoria *queer* surge como um elemento de transformação na trajetória da crítica feminista. Judith Butler, Eve Kosovski Sedgwick,[80] Judith Halberstam,[81] Lynda Hart,[82] Catherine Lord[83] e Terry

---

80 Suas publicações mais importantes são *Touching Feeling: Affect, Pedagogy, Performativity*; *Tendencies*; *Epistemology of the Closet*; *Between Men: English Literature and Male Homosocial Desire*; *A Dialogue on Love*;*Fat Art, Thin Art*.

81 Estuda transgêneros e teoria *queer*. Publicou *Female Masculinity*, *The Drag King Book*, *Skin Shows*: *Gothic Horror and the Technology of Monsters* e *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Sbcultural Lives (Sexual Culture)*, entre outras obras.

82 *Between the Body and the Flesh*, *Acting Out: Feminist Performances*, *Fatal Women: Lesbian Sexuality and the Mark of Aggression* e *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Woman's Theatre* são algumas de suas publicações.

83 Professora no programa de *women's studies* na University of California (Irvine). Artista e pesquisadora, além de obras sobre feminismo, colonialismo e visualidade *queer*, escreveu

Castle,[84] entre outras autoras, desafiam a posição teórica longamente ocupada pela análise binária de gênero. Com suas colocações sobre flutuações de identidade, *performances* de gênero, o corpo sadomasoquista, o corpo transexual, os *cross-gender* e a masculinidade feminina (mulheres que se relacionam com mulheres como *drag kings*, e não lésbicas), a teoria *queer* torna mais radical as críticas à categoria identitária de gênero e joga por terra a possibilidade de alinhamento entre gênero, sexo biológico e comportamento sexual. Grande parte do feminismo tradicional torna-se alvo dessa necessidade de revisão e rompimento. Segundo Halberstam (apud Jagose, 1999, s.p., tradução nossa):

> Feminismo em algumas de suas formas dos anos 1970 demarcou um território de comportamento ilícito usando o termo "masculinamente-identificado". Esse termo significava, em geral, "mulheres heterossexuais que se identificam através de seus parceiros masculinos" e sapatonas que não eram "mulheres mulheres-identificadas", mas "mulheres homens-identificadas". O efeito do termo "masculinamente-identificado" creio que era punir as mulheres homossexuais mais visíveis e assumidas por sua masculinidade e estabelecer o feminismo como um estudo da feminilidade. A história da masculinidade feminina, por essa razão, apenas se sobrepõe de leve à história do feminismo lésbico; é mais propriamente a história de mulheres masculinamente-identificadas.

Enquanto os estudos feministas anteriores tinham como foco a "natureza" dos comportamentos femininos e (após os anos 1970-80) a especificidade do desejo lésbico, a teoria *queer* parte de território semelhante, mas vai muito além no questionamento sobre os comportamentos desviantes e as formas de expressão e representação do desejo feminino. O próprio termo assumido para definir a teoria já explicita sua face combativa e seu posicionamento político provocador. A apropriação de um termo que significa o "excêntrico" e designava, nos Estados Unidos, o comportamento desviante

---

The Summer of Her Baldness: A Cancer Improvisation, sobre sua experiência como paciente de câncer.

84 Artista plástica e pesquisadora de origem inglesa, vive em São Francisco e leciona na Universidade de Stanford. Publicou, entre outras obras e ensaios, *Masquerade and Civilization* (1986), *The Apparitional Lesbian* (1993), *Boss Ladies, Watch Out! Essays on Women, Sex, and Writing* (2002) e *The Literature of Lesbianism: A Historical Anthology from Ariosto to Stonewall* (2003).

(a partir do olhar heterossexual) torna-se uma linha de pensamento e área de pesquisa que inverte as expectativas negativas da nomenclatura *queer* e aponta saídas disruptivas dentro da própria lei heterossexual. O objetivo da teoria seria, segundo Sedgwick (1993, p.xiii, tradução nossa):

> [...] encontrar novas formas de pensar sobre lésbica, gay e outros amores e identidades dissidentes, numa ecologia social complexa em que a presença de diferentes gêneros, diferentes identidades e identificações será considerada como dada. Não há nenhuma utilidade para a metáfora da homossexualidade-como-inversão-de-gênero, com suas presunções heterossexistas de que apenas um sujeito que é de algum modo "realmente um homem" poderia atrair-se por uma mulher, ou vice-versa.

A infinidade de possibilidades para o desejo humano e a fragmentação do "ser mulher" em diversos tipos de *performance* de gênero (hétero, lésbica, *butch*, *cross dresser* etc.) e a instabilidade do sujeito, decorrente da ideia de "ações repetidas" de práticas significantes gerando uma identidade que é móvel e flutuante conduzem o discurso feminista numa direção que rompe com o embate entre "construção social" e "determinismo biológico" nas questões de identidade. Segundo Butler (2003, p.212.):

> Sua tarefa crucial é, antes, a de situar as estratégias de repetição subversiva facultadas por essas construções, afirmar as possibilidades locais de intervenção pela participação precisamente nas práticas de representação que constituem a identidade e, portanto, apresentar a possibilidade imanente de contestá-las.

Uma das formas de contestação da identidade, a construção da "mascarada de gênero" (conceituada por Rivière já em 1929, em "Womanliness as Mascarade", e retomada por Irigaray, Butler e outros expoentes da teoria *queer*) ganha expressão artística na ruptura entre realidade e representação, exemplificando-se nos trabalhos de Cindy Sherman, Lorna Simpson, Shree Rose, Catherine Opie, Laura Aguilar e Nan Goldin. Na arte feminista dessas artistas, a mulher torna-se não apenas o objeto, mas a "agente" da repetição que garante a *performance* de gênero (Phelan, 2001).

Novas possibilidades das transformações do corpo pela tecnologia não passaram ao largo das reflexões da crítica feminista. Donna Haraway é uma

das pensadoras que têm sedimentado esse debate, o qual traz implicações para o problema da identidade, à medida que também estende os limites do humano para além do dualismo de gênero e permite, nas palavras da autora, a regeneração do "feminino ferido". Segundo Haraway (2001, p.245, tradução nossa):

> [O imaginário ciborgue] é um sonho não de uma linguagem comum, mas de uma heteroglossia poderosa e cética. É a imaginação de uma fala feminista em línguas que derrotem o medo nos circuitos dos supersalvadores da nova direita.

O ciborgue, segundo a interpretação de Haraway, traduz um novo paradigma para o feminino de fins do século XXI. Suleiman (2001) alinha a autora a outras teóricas pós-modernas que fazem uso de alegorias e figuras emblemáticas, a fim de configurar utopias políticas. A fraqueza dessas teorias, segundo a autora, encontra-se no distanciamento que provocam entre teoria e prática. Outra crítica do "velho feminismo" a essa corrente, identificada por Wilding (2001) como *cyberfeminsm*, reside na ausência de estratégias políticas mais firmemente definidas, por exemplo, na crítica ao patriarcado institucionalizado na *net* e em outros ambientes tecnológicos. Contudo, essas novas teorias podem colaborar para que o feminismo seja transformado, abarcando as mudanças que as novas realidades apresentam, com o impacto das tecnologias de comunicação e das tecnociências.

Outra linha de reflexão que promoveu a releitura de obras e discursos, atravessando diferentes "fases temporais" da produção das mulheres, recebe a denominação de *visual culture* [cultura visual]. Dessa feita, o que está em cheque é o enquadramento da história da arte, em suas escolhas de modos de seleção e classificação estética, com fundamento ideológico. Em oposição ao modelo mais tradicional da história da arte, a *visual culture* faz o entrelaçamento de temas e áreas da criação artística (quadrinhos, pintura, publicidade, *performance* etc.) e reclama a liberdade de fusão entre conhecimento teórico e experiência pessoal (na forma de depoimentos, diários e memórias) na análise.

Para Lippard (2007), o discurso da "cultura visual" (distanciando a crítica feminista das *fine arts*) torna-se dominante após a influência da teoria psicanalítica francesa, com seu foco nas teorias da representação. Phelan (2001) considera seminais os textos da antologia *With Other Eyes: Looking*

at Race and Gender in Visual Culture, editado por Lisa Bloom em 1999, e *The Alchemy of Race and Rights: A Diary of a Law Professor* (de Patricia J. Williams, publicado em 1991).

Williams (1991) analisa o racionalismo, a formalização e a pressuposta "neutralidade" presentes na lei e na prática jurídica, partindo do Direito para falar de atividade pedagógica, raça, gênero e literatura. O texto é citado por Phelan porque exemplifica um discurso em que o narrador não está oculto pelo plural majestático, nem isento de sua experiência corpórea durante a escrita, fundindo teorização, cartas pessoais e depoimentos sobre o cotidiano. O leitor é convidado a preencher as lacunas de seu discurso, partilhando da experiência de construção do processo de conhecimento (ao mesmo tempo, pessoal e coletiva). Segundo Williams (1991, p.7-8): "Eu gostaria de escrever de uma forma que revele a intersubjetividade das construções legais, que force o leitor, ao mesmo tempo, a participar na construção do sentido e a ser consciente desse processo".

Bloom (1999) advoga em favor da interdisplinariedade. Sua crítica à concepção monolítica do ato de ver avalia as implicações da construção da visualidade na recepção da obra de arte, em que uma obra mais "encorpada" pode viabilizar o surgimento de um espectador mais ativo na experiência subjetiva da recepção e diferenciado em suas especificidades de "gênero, sexualidade, etnia e classe social". A autora destaca as conquistas de práticas "de distanciamento", entre elas, a paródia, a autoironia e a imitação, e sugere uma revisão da própria abordagem da história da arte, frequentemente, desatenta às relações entre suas formulações e a construção do gênero pela cultura, e viciada na defesa de um conhecimento "sem corpo", ancorado nos cânones da alta cultura.

No final dos anos 1980, o ensaio de Rosalind Krauss "Antivision" (1986) proclama semelhante necessidade de revisão do cânone da arte, baseando-se na visualidade para instaurar um "paradigma da cegueira". A crítica de Krauss aos sistemas de representação normativos, em que a visualidade é dominante, encontrou terreno fértil no interesse na desconstrução da representação do feminino da arte e crítica feministas. Essa postura relaciona-se ao pós-modernismo, ecoando uma discussão que desponta nos ensaios feministas da década de 1980. Segundo a autora:

> Não é claro se uma visão alternativa da história da arte recente – uma operada pela quebra de prerrogativas do sistema visual, segundo Bataille – poderia render. Suponho que acenar na direção de outro grupo de informações, sugerindo outro conjunto de motivos, outra descrição dos objetivos da representação, outro campo para a própria atividade artística, renderá enormes resultados.(ibidem, p.154, tradução nossa)

Krauss (1986) questiona o modelo que, desde a Idade Média (quando a visão era o sentido principal, por conduzir mais diretamente à alma), valoriza as formas artísticas (tanto a produção, quanto a crítica de arte) baseadas nas propriedades da visão. O Iluminismo empiricista e o Modernismo continuaram a proclamar os méritos da metáfora da visualidade. Para essa "arte da visualidade", representação significa apropriar-se das coisas do mundo pela imitação, o que se traduz no compromisso com a produtividade e o domínio da técnica (repetir corretamente os objetos do mundo natural, traduzidos em signo facilmente reconhecíveis).

No tempo, essa fusão entre técnica e produtividade torna-se repetição de signo sobre repetição de signo, reproduções (apropriações, para Bataille) da maestria técnica de outros. Krauss (1986) lê em Bataille a defesa da fetichização do olhar, ao mesmo tempo que o reconhecimento de uma alternativa, que a tradição artística dominante negou, aquela que recusa a representação e, em seu lugar, projeta a autodepreciação sádica.

De acordo com a autora, outra representação nasce dessa recusa da visualidade produtiva, situada na passagem entre o visível e a escuridão, que aponta para uma arte do excesso (e não da ausência, da arte Modernista). A representação não produtiva difere do paradigma da visão/linguagem, e funda o da visão/cegueira, construído no corpo do receptor, em sua existência material. Assim, o olhar pode voltar ao seu fundamento material, erótico e afetivo (ibidem).

Com pressupostos outros, mas também possibilitando a reunião de obras e artistas diversas a partir de uma perspectiva teórica renovadora para a história da arte e para a crítica feminista, os *trauma studies* sugerem a investigação da criação artística a partir da natureza do trauma e suas implicações. *Trauma: Explorations in Memory* (editoria de Cathy Caruth, 1995), *Trauma and Recovery* (de Judith Lewis Herman, de 1992) e *Testimony* (de Shoshana Felman e Dori Laub) são obras de destaque nessa corrente.

Embora esse movimento da teoria parta de estudos sobre a segunda Guerra Mundial e de outros genocídios contemporâneos (tais como as guerras no Camboja, Timor Leste e Kosovo, e na América Latina, o período das ditaduras militares), Phelan (2001) considera a tendência importante, uma vez que o "despertar das mulheres" pode ser lido como um "trauma" na história da cultura, além do fato de muitas criadoras buscarem em suas obras reapresentar situações de trauma psicológico e violência (como na *performance* em vídeo *A Very Personal Story*, de Lisa Steele, de 1974) e desafiar a corporeidade a partir do sofrimento e da dor física (Gina Pane, Marina Abramovic, Linda Montano, Angelika Festa e Orlan são alguns exemplos de *performers* que trabalham nesses limites). A *performance* e outras formas de arte com alto grau de teatralidade ajustam-se a essa abordagem, porque requisitam um engajamento do espectador (por meio seja da identificação, ou da participação). Segundo Phelan (2001, p.45, tradução nossa): "A crescente aptidão teatral na instalação, na pintura e na escultura contemporâneas poderia ser compreendido como uma tentativa de fazer dessa dor algo a ser compartilhado. Teatro existe para o testemunho".

As características "performativas" da arte feminista, e não só o grande volume de *performances* criadas por artistas mulheres, estreitam o vínculo da produção com as teorias da *performance* (*performance studies*). O corpo como foco (de como a corporeidade torna-se a própria via de comunicação), a atualidade e a efemeridade da obra de arte (e a discussão da tensão entre presença e ausência), o artista como obra (e a fusão entre vida e arte, explodindo o enquadramento ficcional), a fusão entre linguagens artísticas, a resistência à economia de reprodução do mercado tradicional da arte, a obra "em ação" e a participação de um espectador ativo são temas que aproximam as teorias da *performance* da arte feminista e dos seus questionamentos sobre identidade, subjetividade, papéis sociais "encarnados", recepção, autoria e o *status* da arte.

Peggy Phelan,[85] Elin Diamond (1988),[86] Philip Auslander, Joseph Roach e Herbert Blau são alguns dos teóricos que ganham evidência com os estudos de *performance*. Quase no mesmo momento em que os estudos da cultura (e sua leitura dos textos da cultura em relação às estruturas de poder)

---

85 Os títulos *Unmarked*, de 1993, e *Mourning Sex*, de 1997, são marcantes.

86 O texto está revisto em Diamond (1997, p.43-54). Outros textos seus importantes para a discussão são Diamond (1996; 1989).

conquistam terreno no pensamento teórico, os estudos de *performance*s e afirmam, enfocando a "performatividade" dos fenômenos culturais, em diálogo com as políticas de identidade e diferença. Para a crítica feminista, abrem-se novos caminhos para a análise das obras, que contemporizam, via o enfoque na corporeidade, a supervalorização das formas textuais, até então predominante. As implicações desses cruzamentos, abertamente interdisciplinares, têm relação direta com o fazer teatral. Segundo Diamond (1996, p.3, tradução nossa):

> Feministas têm questionado se a *performance* pode esquecer suas inter-relações com as tradições teatrais, algo como dizer, se a desconstrução pode esquecer o logocentrismo. Conforme Brecht compreendia, o aparato de representação teatral – com suas cortinas, alçapões, perspectivas, entradas e saídas, seus corpos disciplinados, seus objetos coerentemente ilusórios, seus chamarizes acerca da identificação – pode oferecer o melhor "laboratório" para a rebelião política, para rever as ferramentas da opressão de classe e gênero.

Owens (2001 [1983]), em "The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism", tenta estabelecer pontes entre o pós-modernismo e o feminismo, provando que os dois campos não são absolutamente opostos em seus posicionamentos e temas, muito embora possam discordar no aspecto da diferença sexual. Segundo o autor, a voz feminista é uma voz contemporânea e, assim como o pós-modernismo, irmana prática e teoria, enquanto duas formas de intervenção estratégicas (o modernismo traz uma divisão mais rígida entre as duas instâncias). Ao mesmo tempo que veem a teoria como parte de sua função criativa, as artistas feministas fazem a revisão da teoria tradicional (seja a tradição lacaniana, ou as teorias da visualidade), assim como defendem a postura pós-moderna. Ambos buscam superar o pensamento binário (objetivo que o feminismo pretende refinar: como conceber diferença, sem oposição).

Owens (2001) afirma ainda que a perda da "maestria técnica" da arte pós-moderna dialoga com a desaprovação do logocentrismo e da virilidade da arte. Na arte de algumas mulheres (para ele, pós-modernas e feministas) essa perda é uma recusa consciente, calculada para expor os sistemas de representação (por exemplo, em *The Bowery in Two Adequate Descriptive Systems*, de Martha Rosler) e denunciar a falsidade do mito da neutralidade

artística, traduzindo o "empobrecimento técnico" do fazer artístico, apontado por alguns, na crítica à pobreza dos sistemas de representação.

O crítico americano (ativista gay e feminista) filia o feminismo à tradição de combate ao Modernismo, em que está situada a crítica pós-estruturalista (passando por Foucault, Derrida, Deleuze e Guattari). Já segundo Jones (2001), esse alinhamento das colocações feministas às práticas disruptivas antimodernistas, sob a égide do pós-modernismo, nega a especificidade da prática feminista. Para ela, o pós-modernismo sustenta a recusa freudiana em reconhecer a especificidade do prazer feminino, colaborando com outros equívocos críticos, entre eles, a adoção do termo pós-feminismo para abordagens de teóricas ativistas menos comprometidas com um suposto "essencialismo feminista". De acordo com a crítica e historiadora americana, a arte feminista não será jamais uma prática pós-moderna.

A posição da autora pretende, mais do que negar influências e similaridades, demarcar a presença do feminismo e seu campo de ação. Ela vem em resposta às aproximações do feminismo com outras teorias, o que acabou por permitir a definição de conceitos controversos que, segundo algumas teóricas, constituem verdadeiras perversões do sentido do "pensamento feminista", entre eles, o pós-feminismo. O pós-feminismo, no uso popular do termo, muito mais do que um pós-modernismo feminista, ou a continuidade (ou mesmo, superação) do feminismo, ocultaria a recuperação de um enquadramento sexista de gênero e identidade, presentes em termos tais como masculinidade e feminilidade.[87]

Macedo (2006) vê o pós-feminismo com olhos mais positivos, diferenciando sua origem histórica e sentido do contrafeminismo, mais conservador e falacioso, que pensadoras com Camille Paglia e Christina Hoff Sommers representam. Um dos sinônimos do feminismo da terceira onda, o pós-feminismo definiria um feminismo mais plural e menos focado na definição de identidades estáveis e na centralidade do conceito de diferença entre os sexos. Segundo a autora:

> Esta corrente, focando privilegiadamente a representação e os *media*, a produção e a leitura de textos culturais, mostra-se empenhada, por um lado, em reafirmar batalhas já ganhas pelas mulheres, e por outro, na reinvenção

---

87 Verificar também Jones (1994, p.16-41).

> do feminismo enquanto tal, e na necessidade de o fortalecer, exigindo que as mulheres se tornem de novo mais reivindicativas e mais empenhadas nas suas lutas em várias frentes, tal como afirmam, entre outras, Germaine Greer (1999), Teresa de Lauretis, Griselda Pollock, Susan Bordo, Elizabeth Grosz, Judith Butler, Donna Haraway.(ibidem, p.814)

Na visão de Macedo (2006), o pós-feminismo não pode ser definido de forma unitária e reflete a variedade das lutas do feminismo atual. Buscando fugir de traços essencialistas, essa tendência pretende compreender os paradoxos e as contradições da realidade feminina, projetando-se na direção de um feminismo global. Entretanto, o termo (que se afirma em sua transdisciplinaridade, desterritorialização e conduta "rizomática", à maneira de Deleuze) sobrevive no paradigma conceitual que desejaria definir a superação de algo ainda não atingido. Ao sublinhar o reconhecimento pleno da alteridade positiva das mulheres num mundo ainda marcado pelas desigualdades e hierarquias, poderia ser pensado como um feminismo utópico, ao mesmo tempo que comprova a atualidade dos questionamentos propostos pelos movimentos das mulheres.

O sentido do humor nas análises da produção artística das mulheres encontra exemplar importante em *Feminism & Contemporary Art: The Revolutionary Power of Women's Laughter*, de Jo Anna Isaak (1996). Aparentemente desvalorizado pelos estudos críticos feministas,[88] o poder transformador do riso partilha de muitas formulações anteriores, que vão das críticas à formas de representação do corpo feminino, passando pela revisão da teoria freudiana (nas abordagens sobre o narcisismo positivo) e pelos estudos de *performance*, até as formulações mais recentes sobre a *performance* de gênero e a flutuação de identidades.

Embora não tratem da teoria do riso, nos termos do teatro dramático, os conceitos de mascarada, grotesco, *mimicry*, paródia, burlesco e carnavalização (nas obras de Irigaray, Rivière, Kristeva, Nancy Spero e Butler, entre outras) enfatizam a função liberadora do prazer, para a experiência de um

---

88 A postura reflete as pré-concepções sobre o tipo de abordagem mais afeita às mulheres e esperada do "feminismo institucional". Sobre esse aspecto, vale retornar aos comentários da controvérsia em torno das exposições Bad Girls, discutidas anteriormente.

corpo orgasmático.[89] Conduzem também à ênfase no poder subversivo da autoironia, amparando as denúncias à falsa naturalidade das construções de identidade de gênero e à persistência da dualidade binária heterossexual na cultura. Segundo Isaak (apud Reckit, 2001, p.272, tradução nossa): "Ao proporcionar gratificação libidinal, o riso pode também prover ferramentas para a compreensão da relação entre o social e o simbólico, ao mesmo tempo que nos permite imaginar essas relações de modo diferente".

O destaque da *jouissance* e das estratégias subversivas do humor, que Isaak promove, também tomam por base o prazer sexual feminino, o riso, o carnavalesco, a mascarada, o grotesco e o corpo polimórfico. O humor torna-se catalisador da mudança social e arma de combate aos valores da arte e sua história, uma vez que o riso pede o reconhecimento individual da história da representação (e da repressão do feminino), numa espécie de "solidariedade comunitária": a liberação do sujeito vem da sua integração a um sentido coletivo, em que os significados são partilhados, e ao distanciamento crítico do poder coercitivo das formas de dominação da sociedade.

Colocando as peças desse quebra-cabeça de correntes teóricas numa "lógica histórica", seria necessário desenhar aqui uma linha do tempo tridimensional, projetada em rede. As "décadas" e "ondas" da história da arte e da crítica feminista são uma divisão forçosa e artificial para um contexto rico em eventos entrecruzados, em que as contaminações entre vida cotidiana, realidade político-social e criação artística foram constantes, bem como a troca entre as diversas criadoras e obras, e entre teoria e prática. Essa produção esteve sempre lastreada em seu momento histórico, mas a interpretação do sentido das criações pede mais do que um olhar que busque "organizar" tendências, trabalhando sob a ótica da "progressão histórica".

Importante ressaltar, do mesmo modo, que a arte feminista, apesar de sua classificação particular, não está "isolada" da arte em geral. Na mesma seara a que pertence está toda a produção de arte que pede uma "contextualização", em que caberia grande parte da criação contemporânea e, em especial, as obras que partilham de uma influência mais "abstrata". A própria crítica, nesse quadro, funciona como uma mediação, ou dito melhor, um outro discurso, que acaba por constituir a obra e que, da mesma forma, precisa ser contextualizado.

---

89 Kristeva (1980) fala do rompimento da hegemonia do simbólico, através da linguagem semiótica, em que figuram o *nonsense* e o riso.

Por outro lado, para observar a inserção da arte feminista e suas formas de produção, portanto, cumpre considerar tanto a força e a diversidade dos movimentos sociais pelos direitos humanos (de uma forma bem ampla), quanto o discurso crítico que lhe deu visibilidade e tornou-se parte dela: um fazer artístico baseado não em "estilo", mas em "conteúdo". Segundo Lippard (2007, p.2, s.p., tradução nossa):

> Nunca foi um movimento artístico em si, com todas as decorrentes similaridades em estilo e as revoluções estéticas, o triunfo crítico e a exaustão pós-coito. Ela [a arte feminista] foi parte de um movimento social mais amplo, baseado na luta por uma igualdade indiscriminada, ainda por ser vista.

Quando se fala em arte feminista, não é possível ignorar as divergências e conflitos que caracterizaram o período iniciado em 1960-70 e que se estende pelo século XXI. A história que se conta nada tem de comedida e pacificada: desde o início, o "despertar das mulheres" traz algo de traumático e traduz (pagando o seu preço) uma apaixonada vitalidade, nem sempre aberta às negociações, nem sempre totalmente permeável ao desafio das contaminações.

O emprego de novos parâmetros para os estudos que pretendem avaliar a participação feminina na criação artística, questionando a dominância do poder masculino nos critérios de análise, seleção e divulgação das obras, talvez seja o "primeiro estágio" da importância da crítica feminista.

A crítica feminista representa ainda o destaque da relação entre política e "conhecimento" no pensamento feminista, o qual encontra implicações epistemológicas (se for considerado que o conhecimento é, em si mesmo, uma construção social, mergulhada em ideologia) (Bates et al., 2005). Propõe a reescritura da história das mulheres, também nas artes, e possibilita a formulação de correntes de pensamento que não apenas enfocam a questão feminina no mundo, mas incluem um ponto de vista formulado por mulheres (na escolha temática e no enfoque) e informado pela denúncia da não neutralidade de gênero no conhecimento formal e nas formas de acesso ao conhecimento.

Em virtude de seu processo histórico e, pode-se dizer, de sua natureza dialógica, o pensamento feminista, que encontra expressão e formas de atuação na arte feminista, vai além do questionamento da relação assimétrica

entre homens e mulheres e projeta-se em direção a muitos outros problemas da contemporaneidade, transformando-se numa forma de crítica da cultura. O cruzamento que estabelece com um conjunto de outras teorias não encontra limites, de tal forma que se pode afirmar que o "fim da arte feminista" significa, por um lado, a dissolução de sua potência enquanto "um conjunto" e, por outro lado, a disseminação de seus pressupostos.

Europa, França e Bahia: por uma arte feminista transnacional?

As formas artísticas baseadas na corporeidade exemplificam as trajetórias diversas da arte feminista na América do Norte e na Europa. Nos Estados Unidos, os *happenings* dos anos 1960 empregavam aspectos da *body art*, mas o corpo como entidade autônoma só passa a ocorrer na passagem para os anos 1970, na arte da *performance* e nos trabalhos em vídeo e cinema. Quando começam a surgir, trabalhos como os de Rainer, Schneeman, Jonas e Kusama, entre outras artistas, eram vistos como "retrógrados", porque estavam fora do "meio progressista oficial", composto por minimalismo e conceitualismo. Na Europa, entretanto, ocorreu o oposto. A arte mais "abstrata" das mulheres recebe maior resistência do que a produção interessada no corpo feminino, porque o mercado de arte europeu permitia e estimulava a participação das mulheres nas áreas em que ela não competia com a tradição masculina mais estabelecida e valorizada (ou seja, a da arte abstrata) (Lippard, 2001).

Até onde vão diferenças e semelhanças? Em 1968, Le Mouvement de Libération des Femmes organiza-se na França em torno dos interesses da revolução social, econômica e política das mulheres, legitimando publicamente a organização do movimento das mulheres, não muito depois do que ocorreu na América do Norte. Seu braço cultural, assim como no outro continente, encontra nos coletivos uma forma de ativismo por meio das artes (Dummont, 2005).

A americana Miriam Schapiro parece conversar com a francesa Raymonde Arcier (que tricota bonecas em fio metálico de dois metros de altura), na busca de um fazer artístico das mulheres,; por sua vez, Arcier também inspira Christiane de Casteras e Andrée Marquet, em *La Grand-mère* (um grupo de esculturas em tecido, traduzindo a memória afetiva e a técnica dos

artistas e de seus ancestrais, de 1977). Assim como a americana Mary Beth Edelson (em *Woman Rising*), a artista e ativista de origem sueca Monica Sjöö poderia ser considerada "essencialista", por seu interesse numa autoridade feminina relacionada às deidades do passado e à celebração da "Mãe Terra" (como na pintura *God Giving Birth*, de 1968). As *performances* e fotografias da inglesa Cosey Fanni Tutti confrontam os tabus da sexualidade feminina e a noção de pornografia (em *Action*, de 1989, e *The Kiss*, de 2001), assim como os trabalhos da austríaca Valie Export (em *EROS/ION*, de 1971, e *Action Pants: Genital Panic*, de 1969), ambas lembrando a transgressão erótica e sensual de Carolle Schneeman (na *performance Meat Joy,* de 1964).

As francesas Maria Klonaris e Katerina Thomadaki (com seu *Cinema of the Body*), ao lado das fotografias da americana Cindy Sherman e da croata Sanja Ivekovic (em *Tragedy of a Venus* e *Sweet Life*), questionam as formas de representação do corpo feminino, enquanto a francesa Nil Yalter (na obra em vídeo, de 1974, *La Femme sans tête ou la danse du ventre*) e a polonesa Ewa Partum (na performance *Change – My Problem is a Problem of a Woman*, de 1979) tornam explícito o poder transgressor desse corpo contra a opressão masculinista. Niki de Saint Phalle ganha as ruas de Paris com suas estátuas de mulheres em cores vibrantes (em *Nanas*), com forte influência da arte pop, que também caracteriza os vídeos e instalações da suíça Pipilotti Rist (em *Pickelporno*, de 1992, e *Sip My Ocean*).

Jakubowska (2007) concorda que a produção da América do Norte confronta a dominância da arte conceitual e sua atitude "não subjetiva" muito mais do que a arte europeia, que resistiu ao estabelecimento do discurso feminista. Em especial no caso do leste europeu, a dificuldade em ajustar à sua própria realidade social e política os ecos do movimento das mulheres, que já se fazia ouvir na América do Norte, foi maior. Ainda assim, a produção artística europeia volta-se para o questionamento dos estereótipos sociais e do corpo feminino, em criações tais como as da dinamarquesa Marja Samsom e da polonesa Natalia LL (cuja obra mais reconhecida, *Consumer Art*, torna-se, segundo a crítica feminista nos anos 1970, exemplar da fusão entre contestação política e afirmação da sexualidade feminina, muito embora a artista tenha "militado" pela arte das mulheres, ao mesmo tempo que declarado sua distância dos direcionamentos estéticos e políticos do movimento).

As diferenças entre os contextos de cada nação e região são superados pelos diálogos criativos, que atravessam os limites nacionais. Aparentemente, é na

dimensão da oposição "externa" encontrada pelas artistas mulheres que as divergências entre as trajetórias da arte feminista na Europa e América do Norte agravam-se.

Lippard (2001) sugere que o estabelecimento de comunidades feministas na Europa foi dificultado, entre outras causas, pela predominância do pensamento marxista sobre outras formas de militância. Talvez a hipótese confirme-se no contexto de início da segunda onda feminista, mas não parece eficiente para discutir o período posterior à década de 1980, quando se transformam os contextos políticos e econômicos.

Na França, por exemplo, o governo de esquerda irá possibilitar, depois dos anos 1980, o reconhecimento e a institucionalização dos estudos de gênero, subvencionando colóquios e pesquisas que atingiram não só a academia, como também a produção em artes (Perrot, 1995). Como resultado de uma herança histórica complexa, que aponta para antes do século XX,[90] apesar do trabalho de ativismo e do destaque internacional atingido por artistas como Gina Pane, Chantal Akerman, Orlan e Annette Messager, a arte considerada de cunho feminista francesa, espelhando o ocorrido de maneira geral fora da América do Norte e da Inglaterra, precisou sobrepor-se a uma resistência maior. Segundo Quinby (2003, s.p., tradução nossa):

> Na França, o movimento feminista e o movimento das mulheres na arte não tiveram a amplitude dos movimentos anglo-saxônicos. Os esforços das artistas plásticas e das críticos há 25 anos parecem não terem tido impacto durável nem no meio artístico, nem no domínio da história da arte. O termo "arte feminista" é ainda caricatural, e a noção de intervenção feminista na história da arte quase inexiste.

O retorno dos temas feministas e sua maior aceitação na França só tornou-se possível nos anos 1990, quando a carência de registros e memória

---

90 Segundo Perrot (1995, p.27-8), a tradição do individualismo francês distancia-se da tendência de comunalidade dos países anglo-saxões, fazendo que, no movimento das mulheres, "A 'estratégia' (se é possível falar dessa maneira) da história das mulheres vise à integração e o confronto mais do que a ruptura radical. Muitas razões para tal fato podem ser levantadas. Aqui estão três delas: a rigidez e a centralização do sistema universitário, já invocadas; o desejo de evitar o embate com o outro sexo ou a vontade de acordo mútuo (desse ponto de vista, Simone de Beauvoir já era um exemplo, ainda que seu modelo tenha envelhecido); por fim, a força do individualismo francês, reencontrado também na história do acesso das mulheres à cidadania política [...]".

crítica sobre artistas e obras ultrapassa seu pior momento. Nessa altura, entretanto, o progresso conquistado pelo enfoque feminista francês já não se comparava ao avanço dos *women's studies* americanos, em grande parte responsável pelo modelo de crítica e intervenção cultural das mulheres na Europa e fora dela.

É preciso considerar, por outro lado, que as diferenças continentais (e os confrontos locais) foram sendo mitigadas a partir da "absorção" da arte feminista, primeiro na América do Norte, que se estabelece então como centro "exportador" e "importador" da criação artística (inclusive, tomando para si a função de legitimar as obras realizadas no mundo "ao seu redor"). Tal cruzamento de influências torna-se mais constante, principalmente, depois de fins da década de 1970, e vai se acirrar com o projeto de "globalização" que se segue.

Em 1976, a crítica e historiadora francesa Aline Dallier é convidada a fazer a curadoria de Combative Acts, Profiles and Voices, exposição que reuniu na A.I.R. Gallery, em Nova Iorque, artistas mulheres atuantes na França. Outras exposições foram patrocinadas pela galeria, com curadores convidados e artistas do Japão (Women Artists from Japan, em 1978), Israel (Artists from Israel, 1979), descendentes nos Estados Unidos da diáspora negra do "terceiro mundo", da África e América do Sul (Dialectics of Isolation: An Exhibition of Third World Women Artists in the United States, 1980) e Suécia (Sweden Comes to New York, 1981) (A.I.R. Gallery, s.d.).

Não é à toa que, apesar da importância do pós-estruturalismo francês, foi a influência da crítica norte-americana que se tornou preponderante no discurso feminista "internacional". Diferenças na produção artística e divergências políticas entre as nações não impediram que a arte europeia fosse revista pela crítica feminista norte-americana, ainda na década de 1970, e suas releituras incorporadas, anos depois, pela própria Europa. Segundo Jakubowska (2007, p.244, tradução nossa):

> É importante enfatizar que Natalia LL não é uma exceção entre as artistas mulheres polonesas – na Polônia, nunca se desenvolveu um círculo de artistas e críticos trabalhando teoricamente e praticamente para uma arte de mulheres ou uma arte feminista. Quaisquer iniciativas isoladas desse tipo depararam com falta de compreensão e de apoio. Somente na década de 1990, quando algumas mudanças na crítica e na história da arte ocorreram, tais como um

tipo de abertura para os problemas de identidade, corporeidade e sexualidade, foi possível um novo olhar para a obra e os procedimentos de Natalia LL; não totalmente novo, mas de algum modo, retomando o que havia sido proposto pelas críticas feministas ocidentais nos anos 1970.

A contaminação entre as criações é consagrada pela rede que a união europeia torna concreta (Goldberg, 2006) e que o projeto de um feminismo transnacional promete abarcar.[91] Nenhum problema na ideia de uma cooperação feminista global, se não significar a defesa de uma unidade sem a qualificação das diversidades internas, substituindo a polifonia pela "naturalidade" institucionalizada de uma voz unívoca. As diferenças entre os contextos culturais, no que concerne à arte feminista e à criação artística das mulheres, vão até onde forem as infinitas possibilidades de diversidade e o entrelaçamento complexo entre discursos, ideologias, interesses do capital e preferências estéticas.

É impossível ignorar o quanto a quase ausência de estudos publicados em outras línguas, além do francês e do inglês, e as poucas traduções em ambos os idiomas sobre a produção das artistas mulheres em outras regiões do mundo colaboram para o esquecimento das obras e da luta de artistas fora do eixo Europa Central – América do Norte. Sem o apoio das grandes instituições e seus curadores, fica difícil descobrir a qualidade daquilo que tenta adquirir destaque nos recantos mais afastados dos centros onde moram os olhos e os ouvidos do capital. Esse silenciamento, provavelmente, mantém a dominância do discurso anglo-saxão sobre o percurso da arte feminista, ao mesmo tempo que contribui para amenizar as diferenças nacionais e locais e reforçar a ideia de similitude.

Um paralelismo entre América do Norte e Europa permite, entretanto, estabelecer conexões entre as criações e caracterizar uma espécie de "percurso comum" para a arte feminista. Nessa "continuidade", que não é

91 O projeto, contudo, não é cego às implicações de seus objetivos. Conway (2007, s.p.) questiona: "Até que ponto o uso constante da expressão transnacional para descrever qualquer tipo de feminismo que trabalhe as diferenças culturais ofusca as diferenças geográficas, dentro e entre as redes feministas transnacionais? Além disso, até que ponto as reiterações do feminismo transnacional são na verdade feminismos metropolitanos, agora totalmente internacionalizados e multiculturais, e que se projetam a si mesmos globalmente? Ou até que ponto eles são constituídos por ativistas enraizadas e definidas pelas especificidades das diferentes regiões do mundo e por sua luta por comunicabilidade e colaboração entre as diferenças?".

homogênea nem modelar, pode-se alinhar uma série de temas e enfoques, entre eles a formação de coletivos de conscientização; a criação de obras em grupo e a ênfase na comunalidade; a busca de um imaginário e uma iconologia particulares femininas; a valorização da tradição do "fazer artístico" das mulheres; a fusão entre arte e vida (e a eclosão da *performance*); a explosão da corporalidade e da sexualidade; a crítica aos sistemas de representação (e a apropriação dos estereótipos da feminilidade); a demarcação das diferenças entre as mulheres (raciais, étnicas, de classe e de opções sexuais); o jogo de personificações (enfatizando as flutuações de identidades); o burlesco e a autogozação; o corpo abjeto; o uso de tecnologias digitais e a fusão de linguagens artísticas.

Apesar de mitigar as especificidades dos diversos contextos e a originalidade das soluções encontradas pelas artistas frente a eles, esse percurso demonstra não uma forma específica da arte das mulheres, hipótese que legitimaria a existência de um sujeito mulher unificado e universal, mas uma busca comum de estratégias de contraposição das mulheres às formas de representação adotadas pela arte. Da mesma forma, salta aos olhos a tentativa das mulheres de, por meio da arte e da troca entre artistas, definir para si mesmas e para a sociedade o que caracterizaria sua existência no mundo, numa corporeidade constituída por traços biológicos e usos do corpo lidos como "sexo natural", formas de expressão do desejo lidas como sexualidade, construções discursivas lidas como gênero e estratégias de resistência e reinvenção, lidas como "arte feminina".

As obras caminham, de maneira semelhante, de um forte engajamento entre arte e política, para o esgarçamento do discurso de intervenção ideológica e para a necessidade de revisão dos parâmetros tradicionais de engajamento político. O interesse por essa produção transita, nos dois recortes geográficos, por fases sucessivas: primeiro, dependendo da incorporação (mais ou menos lenta) do "trauma" disruptivo da arte feminista e, posteriormente, flutuando um pouco ao sabor das determinações de gosto (e interesse pelo "novo" e pelo "revisionismo", que é o famoso novo-velho) do mercado de arte. Essa paridade demonstra, por um lado, a forte conexão dessa produção com os grandes movimentos da história e, por outro, a dificuldade em se escapar da homogeneização suportada pela presença de vozes dominantes na construção do discurso histórico.

O projeto da arte feminista desembarca, no início do século XXI, numa realidade social e política muito diferenciada daquela dos anos 1960 do

século passado, embora deva a ela mais do que reverência. Nesse novo contexto, um projeto transnacional na arte das mulheres não significa um diagnóstico global para a criação, mas a inclusão das particularidades das criações da África, Ásia, Latino-Américas, Caribe, Austrália, com seus significados político-culturais próprios, mas inter-relacionados (e por vezes em conflito) com a produção europeia e norte-americana, e apontando (com novos laços de solidariedade) para além das fronteiras tradicionais dos Estados--nação e das separações étnicas.[92]

Isso inclui ainda a consideração da questão das flutuações de identidade, que a teoria pós-feminista (para localizar o campo de debate aberto pelas teorias de "*performance* de gênero") e os discursos e imaginários da própria criação artística (com seus questionamentos sobre a não naturalidade das formas de representação do corpo feminino, o corpo ciborgue, a troca de *personas*, os transgêneros e a androginia) vêm afirmando.

O cruzamento de fronteiras geográficas e artísticas, estimulado pela inquietude que o pensamento feminista inspirou na produção artística e que o próprio contexto criativo do período iniciado nos anos 1960-70 ajudou a disseminar, vem ampliando o campo de ação das artes e influenciando o teatro. De que maneira essa influência configurou-se, será a pergunta explorada ainda nesse capítulo. A "utopia feminista", que veio desembocar na proposta de erradicação do conceito de gênero, com vistas à criação de uma cultura não sexista, também busca encontrar realização nas artes cênicas. Porém, a influência das teorias que avançaram além do questionamento das operações binárias hierárquicas, no modelo homem/mulher, teriam potência para confrontar um campo em que desigualdades entre homens e mulheres continuam a ser perpetuadas, buscando sua revisão na cena?

A representação do gênero feminino e o teatro feminista

Como o feminismo encontrou no teatro um aliado de luta? Ou, formulando de outra maneira, quando as mulheres de teatro aproximaram-se do ativismo pela defesa dos direitos e interesses das mulheres?

92 A discussão está esmiuçada, como projeto de ativismo, em Mohanty (1991; 2001).

Strathern (1988) é provocativa ao declarar que, apesar das questões de gênero serem cruciais para o feminismo e para os estudos feministas, elas não se encerram nas formulações teóricas e metodologias desses dois campos, nem foram inauguradas por eles. Pode-se acrescer que o interesse em torno da criação das mulheres no teatro e sua interferência na sociedade deve tomar a perspectiva feminista também como uma entre as diversas vozes capazes de colaborador no debate em curso. O viés do feminismo, entretanto, viabiliza uma reflexão crítica sobre como a linguagem e outros sistemas comunicacionais e simbólicos nomeiam, descrevem e instruem a respeito do que seriam "homens" e "mulheres" (os "gêneros reconhecíveis") e de que maneira devem ser tratadas as consideradas "exceções" à essa norma. Se nas artes o feminismo configura uma "nova poética", que "desconstrói os sistemas tradicionais de representação e percepção das mulheres e as posiciona no lugar do sujeito" (Case, 2003, p.143), seu enlace com uma produção teatral cujo objeto central seja a revisão das políticas de gênero na cena é mais do que consequente.

O teatro feminista evidencia essa irmandade, ao compor-se da junção terminológica entre o fazer teatral e o pensamento e a ação feministas. Seu nascimento, não à toa, coincide com o florescimento dos movimentos das mulheres. Nesse sentido, o termo opera a formalização de um tipo de olhar sobre a criação fortemente atrelado ao seu irrompimento na história da cultura ocidental, quando correspondia a uma reivindicação ideológica explícita pelo direito de igualdade e reconhecimento da cultura das mulheres e da sua participação na sociedade, inclusive, por meio do teatro. Ao seu lado, a crítica feminista foi responsável pela sua consagração como um modo de fazer teatral realizado (a princípio) pelas mulheres e para as mulheres, em paralelo ao investimento na revisão da história das criadoras nas artes cênicas e ao destaque às formas artísticas e instrumentais teóricos de contestação do cânone dominante (uma vez que fazia parte da agenda dos movimentos das mulheres, desde sua eclosão, a reformulação dos métodos de análise e critérios de valoração em diversos campos, inclusive, no teatro).

Por esse caminho, pode-se afirmar que o "teatro das mulheres" e o "teatro feminista" são fenômenos diversos. O teatro feminista restringe-se às formas teatrais explicitamente políticas, de ação coletiva, que se orientam dentro das demandas dos movimentos das mulheres, em especial daquelas que qualificaram o feminismo, logo após a metade do século passado

(Bassnett, 1989). O termo teatro das mulheres, por outro lado, apesar de preocupar-se com a experiência das mulheres no mundo, não explicita um engajamento direto.

Essa separação, para Goodman (2003), é mais clara no campo da teoria, do que na prática: no "fazer teatral", o teatro feminista engloba uma produção vasta, realizada a partir de fins da década de 1960, com interesses vários, que vão desde o discurso da diferença entre os sexos e a defesa de um "teatro essencialmente feminino", até a destruição das categorias de gênero. Entram nesse quadro múltiplo trabalhos em que as críticas à questão social, à opressão econômica e às formas de representação androcêntrica ganham destaque (num recorte materialista), bem como obras mais voltadas para a experiência da corporeidade feminina e o cotidiano das mulheres. A forma de inserção desses trabalhos também é variada, entre aqueles que optam pela posição "marginal" e recusam qualquer traço de relação com o mercado (numa postura feminista cultural-marxista) e outros que fazem parte da produção *mainstream* ou, pelo menos, não recusam essa aproximação (talvez, numa postura feminista mais liberal).

Goodman (1994) associa à terminologia uma série de variantes, a saber, o teatro feminista *centrado nas políticas de gênero* (em inglês, *sexual politics*, ou os questionamentos da divisão do trabalho baseada em gênero, bem como das distorções nas representações da sexualidade, a partir da definição que empresta de Michelle Wandor, somadas às preocupações com as diferenças entre as mulheres e as relações entre gênero e poder no espetáculo teatral), o teatro feminista *centrado nas políticas culturais* (associado a questionamentos mais amplos, referentes aos movimentos contestatórios pelos direitos humanos, dos anos 1960 em diante), e a *atuação feminista* (ou *feminist performance*, designando ações afirmativas sobre a realidade feminina encontradas no trabalho de algumas atrizes em espetáculos não feministas, ou mesmo em grupos pró-feministas, compostos por homens e/ou mulheres, ambos os casos em que se poderia falar em "políticas de gênero", mas não em "políticas sexuais").

A única diferenciação que será mantida aqui com maior atenção é entre teatro feminista e teatro feminino (ou da mulher), acompanhando, parcialmente, as considerações de Bassnett (1989) e de Goodman (1994). Em linhas gerais, o termo teatro feminino, descrevendo a produção "das mulheres", não designa de maneira clara nem um grupo de práticas e processos de

trabalho, nem uma geração de criadoras, nem um tipo de organização para a articulação entre as experiências das mulheres no mundo e no teatro. O teatro feminista, por outro lado, mesmo que pleno de variantes e dependendo, sempre, de alguma contextualização, encontra um objeto mais claro e um sentido operacional mais relevante. Por esse viés, o teatro feminista possui potência redobrada para sobrepujar outras terminologias mais "suaves".

Como o próprio processo do feminismo revela mutações, o termo teatro feminista pode ser empregado num sentido transversal. As criações a partir das décadas de 1960-70, portanto, são heranças do teatro feito durante a primeira onda feminista; não diferindo do ocorrido no movimento sufragista, em fins do século XIX e começo do XX, no sentido do uso da linguagem teatral com a finalidade de criticar os modelos ideológicos e estruturas dominantes (de divisão de trabalho, de atribuição dos papéis sociais para homens e mulheres e de representação e afirmação dessas divisões nas artes) (Goodman, 2003). A reivindicação dessas mulheres, nos dois tempos, resultava igualmente de uma experiência partilhada pela cultura, abraçando uma causa que refletia a resposta a um contexto histórico e social largo, ainda que diverso a cada época.

Nessa dimensão, pode-se atribuir à produção feita por mulheres e comprometida com o questionamento acerca da sua participação na sociedade, o caráter de "estratégias" forjadas com vistas à transformação social, com foco na reavaliação dos papéis da mulher (performados pelos artistas criadores e espectadores). A ação política das sufragistas buscou expressão na arte, entendida como instrumento de intervenção, encontrando no teatro uma forma eficiente de propaganda política. É possível que as artistas de teatro tenham mantido contato direto com o pensamento de Wollstonecraft, Gouges, Adams, Stanton, Durand e outras feministas históricas. O primeiro grupo de arte feminista na França, de 1881, Union des Femmes Peintres et Sculpeurs, é um dos mais antigos "salões" de artistas mulheres (Surel-Tupin, 2007). Em 1897, Marya Chéliga funda a organização Théâtre Féministe. Nelly Roussel, anarquista e adepta do movimento neomaltusiano, abraça a causa das mulheres e escreve e encena peças teatrais, entre elas, *Par la* Révolte e *La Fault d´Eve*, libelos feministas de início do século XX (Accampo, 2006). Véra Starkoff, socialista feminista, também milita no movimento das mulheres e, entre 1902 e 1904, escreve e encena *L'Amour libre* e *L'Issue*. Ao lado delas, Louis Michel, Madeleine Pelletier e Marie

Leneru escrevem os primeiros passos do teatro de "agitação política" em língua francesa, na primeira onda feminista (Beach, 2005).

Em 1903, forma-se na Inglaterra a WSPU – Women's Social and Political Union. Cinco anos depois, o Women Writers Suffrage League surge, derivado do primeiro grupo, e dá origem, no mesmo ano, ao Actresses' Franchise League (Surel-Tupin, 2007), uma organização que reunia militantes, atrizes e dramaturgas em torno da luta pelo voto feminino. As peças eram escritas pelas integrantes do Women Writers Suffrage League e encenadas pelas atrizes da Actresses' Franchise League. Entre elas, foram levadas à cena, de autoria de Cicely Hamilton, *How the Vote Was Won* e *A Pageant of Great Women*, e da lavra de Elizabeth Robins, *Votes for Women*.

Os títulos das peças não deixam dúvidas sobre o caráter didático das encenações. O "engajamento" do Actresses' Franchise League, porém, ia mais longe. Em 1913, o *New York Times* (Leader, 1913) divulga a apresentação em Londres, no Court Theatre, de seu primeiro programa (duplo), com as peças *La Femme seule*, de Brieux, e *A Gauntlet*, de B. Jörnson, com mulheres trabalhando em todas as funções, da portaria à administração, passando pelo palco (nas áreas técnicas e artísticas). A presença de homens restringia-se apenas aos eventuais personagens masculinos.

De acordo com Wark (2006), contudo, a produção anterior ao ano de 1960 feita pelas mulheres, mesmo que voltada para as questões dos direitos civis, da diferença sexual e da expressão do feminino, deve ser considerada protofeminista, uma vez que o engajamento claro entre arte feminina e política faz-se notar apenas a partir do estabelecimento da segunda onda feminista. Reckit (2001) concorda que a arte feminista deve ser definida como a produção realizada a partir de 1960, na conjunção entre as demandas da política feminista, os debates da teoria do feminismo e as explorações artísticas a partir desses fundamentos. Pode-se objetar, por outro lado, que nem mesmo a carência de fontes e registros, ou as distâncias formais em relação à produção contemporânea, deveriam manter esse tipo de criação apartada da história do teatro feminista. Por fim, a recusa em dar destaque a essas experiências históricas anteriores diminui a dimensão do processo realizado pelas mulheres através dos tempos.

Além disso, alguns percursos, como o da AFL – Actresses' Franchise League, na Inglaterra, mostram grande similaridade com o ocorrido nos anos 1960-70: a AFL nasce da atuação junto aos movimentos de mulheres,

passa pela formação de um grupo especificamente voltado para o fazer teatral e de uma companhia independente e encaminha-se para a participação no mercado teatral "profissional".[93]

O movimento pelo voto feminino impulsiona, em 1908, a fundação da AFL, dividida entre constitucionalistas e militantes (a grosso modo, o que seriam as feministas liberais e as radicais dos anos 1970). As atrizes se integram ao movimento, primeiro, participando dos encontros, lendo poemas e dando palestras para, mais adiante, apresentarem trechos de monólogos para o público de militantes. A Liga promove também cursos e debates (sobre as leis do divórcio e do casamento, entre outros temas), além de abordar assuntos correlatos às artes da cena, tais como a necessidade de autoras conhecerem a realidade das mulheres para melhor retratá-las e a importância da política na arte teatral (Holledge, 2003),

A AFL decide-se pela formação de um "departamento" voltado para o teatro, ferramenta eficiente na luta pelos direitos políticos das mulheres. Em 1909, esse "grupo", atuando ainda sem verbas e dependendo da colaboração de artistas engajadas, passa a circular pelas sedes da Liga e clubes de mulheres na cidade de Londres, com comédias e melodramas de temas variados (o trabalho feminino, os papéis sociais de homens e mulheres etc.). Em 1913, forma-se a partir desse coletivo a WTC – Women's Theatre Company, que estreia numa casa de espetáculos, com texto de Bjornstjerne Bjornson[94] (*The Gauntlet*, de 1883), autor norueguês de esquerda ligado à campanha pelos direitos humanos.

Em sua segunda montagem, *Woman on Her Own* (*La Femme seule*), de Eugéne Brieux (autor francês da tradição realista, encenado também por Antoine, entre outros diretores), a companhia encontra pior recepção na Liga, que considera a peça muito "pessimista", contrariando a pretendida visão "positiva" da questão feminina. Talvez, dividida entre a propaganda explícita e o teatro partidário, a WTC tendeu para o último. Seu interesse pela pesquisa teatral, contudo, foi encerrado em 1930, com a Segunda Guerra Mundial (Lewis, 2008).

---

93 Pode-se relacionar também essa trajetória, de certo modo, àquela percorrida por outras formas de arte (tais como a pintura, a instalação e a *performance*), já descritas anteriormente, no contexto convulsionado de fins dos anos 1960.

94 No Brasil, o prêmio Nobel de Literatura Bjornson teve editada a peça *Além das forças*(*Over Aevne*, no original) pela Nobel, em 1962, e pela Ópera Mundi, em 1971.

A sociedade Pioneer Players também nasce na AFL, com um projeto da mesma forma diretamente ligado ao movimento sufragista, reunindo dois pilares fundamentais do que viria a ser a ação feminista no teatro nos anos 1960: a revisão da história do teatro, numa perspectiva menos androcêntrica, e a criação teatral propriamente dita. Edith Craig (filha da atriz Ellen Terry e irmã de Gordon Craig) dirigiu para a sociedade, em 1911, *The First Actress*, texto de Christopher Marie St. John sobre Margareth Hughes, considerada a primeira mulher a atuar no teatro profissional, em 1660, na Inglaterra (Ellen Terry and Edith Graig Database, s.d.). Em 1914, foi a vez de uma adaptação de *Paphnutius* (da freira alemã Hrotsvit, ou Hrotsvitha von Gandersheim). St. John, ao lado da atividade de dramaturgia, propôs-se também a reescrever a história das mulheres no teatro (Cockin, 2003, p.19-24).

Também, é marcante o emprego de técnicas teatrais descobertas no bojo dos grupos voltados para a conscientização feminista (CRs, ou *conscious rising groups*, nos termos dos anos 1960-70), a partir das necessidades do contexto. No teatro sufragista, são procedimentos recorrentes a busca por uma nova dramaturgia e a valorização de personagens femininas que conduzam outras narrativas sobre a experiência das mulheres no mundo, que não apenas a maternidade e o relacionamento amoroso. Pouco se fala sobre suas técnicas de trabalho que, no contexto do século XX, voltam-se para a improvisação, o processo colaborativo, o texto coletivo, o uso de espaços "não convencionais", a busca de uma relação ativa com a plateia e a fisicalidade.

Na história do teatro feminista da segunda onda, 1968 pode ser considerada a data inaugural, porque demarca os primeiros atos de protesto contra a condição feminina e a organização de uma consciência feminista em movimentos de mulheres e grupos de teatro. Entretanto, as realidades de cada país emprestam variações a essa narrativa. Na Inglaterra, 1968 é também o ano da abolição, pelo Parlamento, da censura no teatro, e 1969, da primeira Conferência Nacional pela Liberação das Mulheres (em Oxford), à qual se segue a fundação da Actor's Equity, voltada para a discussão do trabalho de homens e mulheres na cena (Equity, s.d.). Nos Estados Unidos, em 1972, é inaugurado o Women's Theatre Council, em Nova Iorque. O ano de 1977 é citado como uma data fundamental na Itália e em outros países, em especial, nas nações do terceiro mundo (Goodman, 1994).

Para Holledge (2003), a participação das atrizes começa junto aos grupos de conscientização, passa pela formação de grupos teatrais só de mulheres,

apresentando-se em locais simpatizantes com as causas do feminismo, até seguirem em direção a uma maior independência e, em alguns casos, rumo aos palcos profissionais e às formações "mixtas", no sentido de gênero. De acordo com Goodman (2003), contrariamente, os primeiros grupos feministas atrelam-se não à tradição feminista, mas ao teatro alternativo. Assim, o Women's Street Theatre Group, o Monstruous Regiment e o Mrs. Worthington's Daughters devem seu surgimento à maior conscientização das mulheres sobre seu papel social, mas em igual grau do caminho aberto pelo Portable Theatre, The Pip Simmons Group e outros coletivos que buscavam a pesquisa da linguagem teatral fora dos limites do teatro "de texto" e do mercado mais "comercial".[95]

Donkin e Clement (1993) lembram como, em meados dos anos 1970, artistas mulheres engajadas em coletivos teatrais "de esquerda" criticam nos grupos em que atuam (tais como o Open Theatre e o Bread and Puppet, nos Estados Unidos) o descaso para com o questionamento do sexismo na sociedade e a subvalorização da criação das mulheres. Então, elas migram desses coletivos para fundar outros grupos, em que a realidade das mulheres possa ser acessada. Nos anos 1970, mais de trinta companhias são criadas na América do Norte por artistas oriundas dos CRs (grupos de conscientização) e dos grupos de teatro alternativo, provando que as hipóteses de Holledge e Goodman sobre as origens do teatro feminista, de fato, convergem.

O movimento dos grupos na Inglaterra vem acompanhado do crescimento da produção dramatúrgica, distribuída em gerações de escritoras: Doris Lessing, Shelagh Delaney e Ann Jelicoe, entre outras, despontam numa primeira fase, em fins dos anos 1960, seguidas pelas gerações dos anos 1970 (Caryl Churchill, Pam Gems e Louise Page, por exemplo) e dos anos 1980 (entre elas, Timberlake Wertenbaker, Sarah Daniels e Débora Levy).

Os primeiros grupos teatrais feministas norte-americanos surgem entre os anos 1960 e 70. O Caravan Theatre (de 1965, em Massachussets), o Omaha Magic Theatre (de 1969), o New York Feminist Theatre (de 1969), o It's All Right to Be a Woman Theatre (de 1970, em Nova Iorque), o Neither Synthaxis Theatre (na California, de 1972), o Womanrite Theater Ensemble

95 Sobre o processo de formação do teatro alternativo na Inglaterra na década de 1960 e sua posterior diferenciação, segundo o enfoque das pequisas dos grupos, ver Kershaw (1999) e Romano (2005).

(em Nova Iorque, de 1972) e o Rhode Island Feminist Theatre (de 1973, em Providence) inauguram uma lista extensa, que cresce nos anos seguintes e divide-se em outras nomenclaturas, tais como o teatro lésbico, dos grupos Lavender Celler, Minneapolis Lesbian Resource Center (ambos de 1973) e o Red Dyke Theatre (de 1974), para citar alguns exemplos (Sisley, 1996). Nos anos de maior produção, grupos tais como o The Cutting Edge, Lilith, Spiderwoman Theater, Split Britches e Horizons lideram a pesquisa feminista no teatro e apontam para uma série de invenções no processo criativo e no espetáculo. Os festivais também participam dessa difusão e troca criativa, entre eles, o First Women Festival (realizado em 1980, em Boston) e as versões do WOW – Women's One World (encontro internacional realizado em 1980 e 1981, em Nova Iorque).

Canning (2003), a respeito do teatro feminista nos Estados Unidos, destaca como o itinerário desse modo de fazer teatral é pleno de mudanças de direções, tanto na forma de fazer teatro, quanto no destino dos grupos, de 1960 até o que considera ser o declínio do teatro feminista como movimento, em meados dos anos 1990 (após a expansão dos anos 1970 e a "crise" dos 1980). O que ocorre com os grupos na década de 1980 nos Estados Unidosé similar ao Reino Unido: os governos de Margareth Thatcher e Ronald Reagan, priorizando uma política monetarista e projetos menos radicais nas artes, colabora para o arrefecimento desse modo de fazer teatral, ao lado de mudanças no contexto social e político, do "cansaço" de suas integrantes (extenuadas pelos percalços e sobrecargas dos processos de trabalho "colaborativos") e da retração do movimento feminista global. O corte de subvenções, contudo, é determinante para conduzir alguns coletivos em direção a um discurso mais brando e à busca de novas assimilações culturais, levando a o que Goodman e Gay (2003) chamam de perda do contexto comunitário.

Na Austrália, o teatro feminista emerge dos movimentos das mulheres, explora os espaços sociais e eclode nos palcos nos anos 1970, em grupos tais como o MWTG – Melbourne Women's Theatre e o Sydney Woman Action Theatre, entre outros, partindo de um teatro de propaganda e indo abraçar estilos corporais, usos do texto e espacialidades oriundos de muitos outros modos de fazer teatral, além da dança, do circo e da *performance.* Embora tenha se transformado com o tempo, abandonado o discurso político mais engajado, contaminou as artes cênicas com sua herança principal, que diz respeito à presença autoral das mulheres nos palcos e à atitude iconoclasta

em relação ao fazer teatral e às *performances* de gênero. O teatro feminista australiano reside hoje, principalmente, em formas teatrais que, por meio de um "texto visual", expressam as representações das identidades no corpo feminino (como uma espécie de teatro físico feminista) (Tait, 2003).

Fora dos territórios de língua inglesa, quanto maior a distância geográfica e cultural em relação à influência anglo-saxã, as variações são mais marcantes. A trajetória do teatro feminista anglo-saxão costuma ser tomada como referência, em virtude da maior expansão da produção artística das mulheres e, especialmente, do maior número de publicações sobre *gender studies* e teatro feminista. O estabelecimento de um teatro feminista, contudo, depende das prioridades políticas e sociais dos grupos de mulheres em cada cultura (e seus entendimentos sobre o feminismo) e da capacidade (e possibilidade) de mobilização dos coletivos e artistas de teatro em torno da discussão sobre os direitos civis, as formas de construção de gênero na sociedade e seus modos de representação na cena. Assim, pode (e deve) apresentar muitas formas de expressão. Segundo Flockeman (2003, p.219, tradução nossa):

> Em resposta à questão sobre sua posição quanto ao feminismo, Gcina Mhlope, que é bastante conhecida pelas plateias na África do Sul como contadora de estórias, dramaturga e escritora, responde que o feminismo "é um termo que veio para a África de outros países, as mulheres africanas têm um outro tipo de feminismo" [...]. A poetisa "performática" Nise Malange afirma que de uma "perspectiva de um trabalhador", as mulheres africanas estão lutando por coisas "tangíveis", "direito à maternidade, às creches" [...].

Na história do teatro na África do Sul, objeto de estudo da pesquisadora, o teatro feminista adapta-se e alia-se ao teatro de resistência contra o regime do *apartheid*, revelando suas preocupações explícitas sobre gênero apenas após a libertação de Nelson Mandela e as eleições, já na década de 1990, quando as questões de raça, classe social e violência contra os grupos não dominantes deixam de ser tão fundamentais.

Em face da necessidade eminente de ações de interferência na realidade social, mesmo nas comunidades mais afetadas pela desigualdade social e pela violência, o teatro feminista também mostra-se vital, comprovando que a separação entre gênero e classe é forçosa. Na Jamaica, o Sistren Theatre Collective é um grupo de teatro feminista, ainda em atuação, orientado para a

educação social por meio do teatro, em contextos traumaticamente marcados pela miséria, em Kingston. Fundado em 1977, o coletivo dependeu da "coalizão interna" nacional, com o governo socialista de Michael Mainley, quando organizações tais como o Committee of Women e o PNP Women's Movement foram formados, para estabelecer-se por meio do enfoque nas questões de gênero e classe (Vassell, 2004).

As peças do Sistren nascem de memórias e depoimentos pessoais e incorporam tradições jamaicanas, ritos e a linguagem dos trabalhadores (denominada *patois*), fundidos ao drama tradicional europeu. Os métodos do grupo estão baseados no "teatro fórum", de Augusto Boal, e na "pedagogia do oprimido", de Paulo Freire. O Sistren também expande a discussão do feminismo na cena para o debate sobre o colonialismo cultural (uma discussão do feminismo, um pouco posterior aos anos 1960) presente, inclusive, nos modelos de representação teatral (Schwinghammer-Kogler, 2001).

Na Rússia, a revolução marxista instaurou um regime em que a questão da igualdade de classes sobrepujou qualquer discussão sobre a desigualdade de gênero.[96] Com a *glasnot*, contudo, o problema das desigualdades entre homens e mulheres volta à tona e pode ser abordado publicamente. Ainda que não tenha vivido a proibição da presença feminina nos palcos, como ocorreu no teatro europeu, as hierarquias de gênero também estão presentes na cena e na estrutura teatral russas (por exemplo, na administração dos teatros e na distribuição das funções criativas entre os sexos). Uma dramaturgia feminista, representada na obra de Ludmila Petrushevskaya, só pôde ser encenada (em virtude dos direcionamentos do realismo socialista na cena) a partir da década de 1980. Curiosamente, o termo "teatro de mulheres" descreve na Rússia de hoje uma produção dramatúrgica bastante prolífica e bem

96 A participação das mulheres trabalhadores no processo da Revolução Russa, vale lembrar, foi determinante. Mulheres socialistas, representadas por figuras destacadas como Aleksandra Kollontai, Vera Slutskaia, Inês Armand, Konkordiia Samoilova e Nadêjda Krúpskaia, impulsionaram o ânimo militante e foram a vanguarda da luta, desde antes de 1905, ainda nas greves operárias. A vitória do movimento revolucionário contra o czarismo trouxe em seu bojo a conquista de mais igualdade no campo dos direitos civis para as mulheres russas, ao lado de avanços no campo político. Ainda em 1917, elas obtiveram o direito ao voto. Em 1918, um novo Código da Família foi validado, fundando nos termos da lei a emancipação feminina, e em 1920, as russas foram as primeiras a conquistarem o direito à interrupção da gravidez. Esse contexto progressista, contudo, foi interrompido no período soviético.

considerada que, embora seja não conformista, prefere tratar da vida cotidiana, ao invés do questionamento político direto (Shamina, 2003).

Na América Central, o movimento feminista adquire outras especificidades. No México, o voto feminino só é aprovado em 1953 e os protestos pelos direitos civis são antes mistos, para só mais tarde assumirem um caráter feminista. Diversamente dos Estados Unidos, o movimento feminista é muito mais caracterizado por uma pluralidade de grupos, mais ou menos independentes, e o teatro feminista encontra força na dramaturgia (entre elas, Rosário Castellano e Sabina Berman são citadas como exemplares), antes que na pesquisa cênica (Nigro, 2003).

Também na América Latina, essa pluralidade de grupos de menor dimensão, atuando nos sindicatos, religiosos e estudantis, e movimentos políticos de esquerda, caracteriza o movimento feminista, especialmente nos países onde a opressão dos governos militares veio forçar uma articulação desses grupos, de direcionamentos muitas vezes conflitantes, em torno da resistência e recuperação do Estado de direito. A homogeneização das "feministas" vai acontecer também por meio da imprensa, normalmente, com sentido negativo (Corrêa, 2001).

No Brasil, atrizes como Ruth Escobar e Cidinha Campos atuam dentro da ideologia dos movimentos de mulheres, em conjunto com o objetivo de resistência ao governo militar e com a prática teatral. A tradição de ação feminista no teatro brasileiro remete a pioneiras como a professora, escritora e dramaturga Josefina Álvares de Azevedo, que no século XIX engaja-se na luta sufragista e encena, de sua autoria, a peça *O voto feminino*, apresentada no Teatro Recreio Dramático, no Rio de Janeiro, no quase início do século XX (Andrade, 2004). Em 1975, a realização das comemorações pelo Ano Internacional da Mulher, proposto pela ONU, colabora para a expansão das ideias sobre o feminismo e, de certa forma, estabelece uma plataforma mais diferenciada, em relação às lutas marxistas.

Das experiências cênicas pelo direito ao voto, passando pelo teatro de agitação política dos anos 1960-70, até os grupos As Loucas de Pedra Lilás e Mal Amadas, ativos hoje, os objetivos e soluções estéticas foram, obviamente, transformando-se. A impressão geral sobrevivente é a de descontinuidade. Contudo, essa impressão, alerta Bassnett (2003), é um das primeiras conclusões que uma abordagem feminista deve confrontar. A figura da exceção é funesta para a ideia de uma produção futura das mulheres

em teatro, ao mesmo tempo que indica não a ausência da participação feminina, mas a necessidade de uma pesquisa que recorra a fontes não "oficiais" e a pontos de vistas alternativos, para a geração de uma nova historiografia que permita uma reavaliação crítica. O caso do teatro feminista brasileiro, que será esmiuçado no próximo capítulo, é um exemplo dos progressos que podem ser feitos se essa primeira impressão de "exceção" for questionada.

Na França, o cruzamento mais conhecido entre arte e feminismo é o braço do feminismo cultural, que busca a reabilitação de figuras femininas na história do país, assim como a ampliação da participação feminina na cultura. A ação dos coletivos, como as *femmes savantes* (a versão francesa das *bluestockings*, militantes do sufragismo, na primeira onda feminista) é destacada por essa "corrente" do feminismo (Bard, 2002). O feminismo teve representação importante na França, com grupos organizados em torno da causa das mulheres (Mouvement de Libération des Femmes – MLF, fundado em 1970) e do debate sobre o aborto (entre eles, o Mouvement pour la Liberté de l'Avortement et de la Contraception – MLAC, fundado 1973-75, e o Mouvement Choisir, fundado em 1971, com a participação de Simone de Beauvoir) (Zancarini-Fournel, 2003).

É estranho notar que, ante a intensidade do debate promovido por esses grupos e a forte oposição da sociedade francesa às questões suscitadas pelas mulheres no país (tais como a discussão sobre o "direito de decidir"), tenha ocorrido um menor investimento do ativismo na linguagem do teatro, bem como uma transformação tímida desse ativismo em coletivos teatrais, diversamente dos países de língua inglesa. Contudo, Picq (1994) comenta a "espetacularização" das manifestações públicas de protesto feitas pelas mulheres, herança das revoltas de maio de 1968. É provável que esse aspecto da intervenção feminista tenha passado ao largo dos registros midiáticos (Baudrier, 2004) e dos estudos sobre teatro em língua francesa (cujo número reduz-se ainda mais se considerarmos as obras sobre o teatro feminista francês traduzidas para o inglês e o português).

A análise da produção de teatro feminista francês esbarra, talvez, na maneira como o movimento das mulheres foi recebido na sociedade e na atividade cultural do país,[97] muito embora a França tenha sido berço de uma

97 Sobre o feminismo na França, ler em Sweatman (2014). A discussão já aparece anteriormente, no item sobre o feminismo transnacional.

série de teorias feministas. A trajetória de heroicas exceções (entre elas Marie Ferré, Colette e Sarah Bernhardt) e técnicas de trabalho social com mulheres (tais como o Teatro Fórum) são temas presentes nos textos que cruzam artes cênicas e gênero feminino, mas pouco se fala de um teatro feminista, seja no século passado, seja na criação atual.

Ainda assim, após 1975 (Ano Internacional da Mulher), grupos como o parisiense La Carmagnole (nome inspirado na canção popularizada durante a Revolução Francesa) levam para a cena esquetes sobre a opressão feminina. Em 1977, Les Trois Jeannes estreiam *Je te dis, Jeanne, c'est une vie la vie qu'on mème*, satirizando a subjugação da mulher na sociedade francesa. O grupo continua em atuação, com interrupções. No terreno da intervenção social, em 1978 é apresentado *La Table: paroles des femmes*, espetáculo sobre os rituais de alimentação e culinários e sua relação com as mulheres, criado a partir de entrevistas como mulheres alsacianas.

Experiência semelhante de teatro com a comunidade é realizada pelo Lo Teatro de la Carriera, que em 1981 produz *L'Écrit des femmes: paroles des femmes des Pays d'Oc*", criado juntamente com mulheres da Provence, que falam o dialeto local e trabalham no campo. O La Théâtrelle, grupo situado em Reims, também faz um trabalho similar de teatro engajado feminista, com uma criação voltada para o "despertar de consciência" da comunidade feminina local.

O teatro de cabaré é outro modo de fazer teatral empregado pelo teatro feminista na França. Sua disseminação é grande, de tal modo que, até fins dos anos 1970, os solos no estilo de cabarés ocupam mais de 20% da programação dos cafés parisienses. Heléne Cixous, Marguerite Duras e Simone Benmussa são as maiores influências para o feminismo no teatro francês (Makward; Miller, 1995).

Na Suíça, Le Théâtre Actif, criado em 2005 em Lausanne, é uma associação teatral "feminista-poético", que tem por intenção dar espaço à voz feminina (seja nos textos teatrais, ou nas práticas das atrizes, diretora, coreógrafa etc.), em diálogo com a sociedade (Theatre Actif, s.d.).

O teatro feminista no Canadá responde ao impacto do movimento feminista na França e na América do Norte e à influência da literatura feminista dos dois países. A Fédération des Femmes du Québec começa a atuar em 1966 e o Front de Libération des Femmes, com bases no feminismo marxista, em 1969, na cidade de Montreal (Dorval; Lacroix, 1978). **O Théâtre**

des Cuisines, de 1973, é o primeiro grupo conhecido a reunir militantes, trabalhadoras e atrizes em torno de um teatro feminista. *Nous aurons les enfants que nous voulons* (sobre aborto e contracepção) foi a primeira peça desse coletivo feminista marxista, seguida por *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* (sobre o trabalho doméstico) (Greffard, 1997)

O Théâtre Expérimental des Femmes, fundado por Pol Pelletier, Nicole Lecavalier e Louise Laprade, em 1979, reúne também experimentos em torno do teatro feminista. As peças *Les Fées ont soif* (1978; *As fadas têm sede*, de Denise Boucher) e *La Saga des poules mouillées* (1981, *A saga das galinhas cozidas*, de Jovete Marchessault) despertaram controvérsias, bem ao gosto do teatro de protesto feminista.

As atividades do Théâtre Expérimental des Femmes também buscavam ampliar a discussão sobre o feminismo em *workshops*, seminários sobre a história das mulheres e festivais de criações femininas (Forsyth, 2004). No ano de 1976, o conjunto de monólogos *La nef des sorcières* (traduzido em inglês como *A Clash of Symbols*), criação coletiva (de autoria de Marthe Blackburn, Marie-Claire Blais, Odette Gagnon, Luce Guilbeault, Pol Pelletier e France Théoret) dirigida por Guilbeault, é consagrado como uma "obra-prima" do teatro feminista. No palco, com momentos de nudez e uma linguagem direta, seis mulheres de idades e classes sociais diferentes falam abertamente sobre suas vidas, encontrando na realidade feminina (e humana) seu ponto de convergência(Canadian Theatre Encyclopedia, s.d.).

Carole Fréchette, dramaturga em atuação, exemplifica a trajetória do teatro feminista no Canadá. Em 1973, integra o Th**éâ**tre des Cuisines, apresentando-se em sindicatos e salões paroquiais. Desse período são os textos *Môman travaille pas, a trop d'ouvrage* e *As-tu vu les maisons sans porte.* Nos anos 1980, deixa de lado o engajamento e parte para criações de textos mais poéticos. Sua nova perspectiva, considerada pós-feminista, ainda traz as questões do feminismo, porém numa dimensão "existencial" que facilita seu sucesso mundial.

Evidentemente, é mais difícil afirmar ou negar um desenvolvimento do teatro feminista em países onde as artes são controladas por regimes ditatoriais, restringindo a livre expressão e impedindo a divulgação do que escapa aos modelos socialmente aceitos. Mesmo que o teatro feminista seja compreendido como um teatro de contestação, é preciso que algum espaço de oposição exista na sociedade; abertura impossível quando as formas de expressão esbarram, por exemplo, no impedimento da exibição pública do

corpo feminino.[98] A situação torna-se mais complexa quando se fala de um teatro não ocidental. Uma vez que o teatro feminista nasce do contexto de produção ocidental, carregando um olhar sobre a cena e sobre a importância da atividade teatral numa cultura específica, outras formas de análise precisam ser consideradas.

Nas localidades dominadas por um maior fechamento político, as artes baseadas na corporeidade (em especial, para a mulher) tornam-se campos de batalha social, o que no fazer teatral provoca uma tensão amplificada entre a consciência da necessidade de confronto, com a valorização da potência da visualidade e da força disruptiva do corpo, e a certeza do risco, inerente ao combate. Segundo Hatley (2008, s.p., tradução nossa):

> Hoje, a imagem da boa esposa e da mãe foram comprovadamente substituída por uma pluralidade de formas femininas. Incertezas sobre o destino da Indonésia como nação e visões opostas da identidade indonésia são refletidas em imagens conflitantes, rivalizantes do corpo feminino. Além disso, à medida que a democratização facilita o envolvimento político de uma vasta gama de grupos sociais e religiosos, os corpos das mulheres tornam-se não apenas símbolos de posicionamentos de confronto no domínio específico, controlado pela elite, das políticas de estado. Em vez disso, a moralidade sexual e a propriedade são temas reais de contestação em nível social, com os corpos das mulheres como área de disputa no centro da cena.

Na Indonésia, o teatro feito por mulheres adquire traços de um teatro feminista em fins do século XX. Grupos de mulheres atuam nos gêneros tradicionais (tais como o *arja,* o *topeng* – dança dramática com máscaras –, o *cak* – canto –, o *calon arang* – *performances* rituais – e o *ketoprak* – teatro com narrativa e lutas marciais), mas também ressignificam essa tradição. O grupo Kartini Mataram reúne mulheres de meia idade, em peças com temáticas de gênero, enquanto *Mereka Bilang Aku Perempuan* [Eles dizem que sou uma mulher], do grupo ativista Teater Abu, discute as desigualdades de gênero na divisão do trabalho, dentro e fora de casa. Sawitri, no grupo

---

98 Halliday (2008), menciona os conflitos vivdos pelas feministas no Oriente Médio, exemplificados nas atuações da acadêmica e ativista Parvin Paidar, iraniana, e da artista e editora libanesa Mai Ghoussoub.

Kelompok Tulus Ngayah, revê as deidades femininas javanesas para reinventar as imagens do feminino, e a dramaturga e diretora Sarumpaet encena profissionalmente textos realistas, no modelo teatral "ocidental", tais como *Pelacur dan Sang Presiden* [A prostituta e o presidente], trazendo para a cena o debate sobre religião, moralidade, política e o corpo da mulher (Hatley, 2008). Uma espécie de teatro feminista impõe-se com força, abrindo espaços de atuação para as mulheres no mercado profissional, alimentando a produção teatral e inventando novas formas de relação entre teatro a comunidade.

Em vez de constituir um modelo único, o teatro feminista no mundo pode ser entendido como uma resposta, por meio do fazer teatral, ao questionamento sobre as desigualdades presentes na realidade das mulheres em cada local. Como fenômeno histórico, portanto, só pode assumir formas diversas (o que não quer dizer que a sua discussão deva "desalinhar" a relação entre forma e conteúdo),[99] com aportes singulares, e cumprir caminhos particulares (ainda que relacionáveis). Semelhanças maiores aparecem entre os países cujos contextos sociopolíticos e econômicos permitiram que a "segunda onda" feminista surgisse e repercutisse na história da cultura mais ou menos da mesma maneira. Esses países também apresentam tradições teatrais mais permeáveis às influências dos países de língua inglesa, seja nas práticas, ou nos estudos teóricos.

Sua demarcação temporal, portanto, pode tomar por base os protestos em torno dos direitos civis nas décadas de 1960-70, mas isso não será uma regra. Ainda assim, sua tradição não deve ser isolada dos outros movimentos das mulheres surgidos anteriormente, ainda que suas formas teatrais também tenham assumido, na ocasião, outros objetivos e encontrado novas soluções cênicas, em relação aos grupos de início do século no Ocidente. A análise do teatro feminista, dessa maneira, não pode tender para uma formulação universalista e precisa compreender as práticas locais, que o tornam mais rico e abrangente. Quando se considera o seu "enfraquecimento", já nas décadas de 1980 e 90, cumpre levar em conta que o legado do teatro feminista não se restringe à invenções da fase em que o engajamento orientou as pesquisas das mulheres na cena.

---

99 Segundo Tait (2003, p.226, tradução nossa): "Como forma e conteúdo são os elementos constitutivos do gênero, estes foram adaptados para gerar um gênero distinto para o teatro feminino e como este articula de forma teatral a produção de feminismos".

Desse modo, quando os cerca de 160 grupos que podem ser relacionados ao teatro feminista nos Estados Unidos atingem a década de 1990 sem se denominarem feministas, em busca seja de melhores oportunidades de patrocínio, de outras trocas criativas e de maiores audiências, seja da ampliação dos limites artísticos, isso não significa o fim da intersecção entre feminismo e teatro (Canning, 2003). Esse cruzamento responde por uma série de conquistas, que ainda se fazem presentes (e não só na cena americana) e ajudam a defini-lo como um fenômeno singular e vivo. Entre elas, estão a formação de instituições e organizações de suporte à criação das mulheres e o aumento das oportunidades de trabalho e da visibilidade de uma série de grupos compostos por mulheres.

Também é uma conquista fundamental a afirmação de uma terminologia que não apenas indica um fazer teatral, grosso modo, centrado na mulher, mas revitaliza a relação entre arte e política e traz em seu bojo (ao lado da invenção de uma série de formas de produção e de práticas teatrais originais) um novo campo de estudos para as artes cênicas, os estudos feministas no teatro.

Os estudos feministas e o teatro na reflexão sobre a mulher e a cena

O florescimento da crítica feminista no teatro, nos anos 1970 e 80, ocorre em resposta a algumas inquietações, que se tornam objetivos do movimento das mulheres, entre eles, dar suporte à produção feminina, conhecer o que a perspectiva de gênero poderia oferecer para o campo e formular um novo "valor estético" para essa produção. De maneira geral, a teoria feminista propunha prestar atenção na pouca influência das mulheres no fazer teatral e à sua atestada sazonalidade e incidência em apenas algumas áreas criativas (Austin, 2003). Os estudos feministas recusam a acepção sobre a ausência das mulheres no cânone artístico, unindo a leitura crítica da história (masculinista) à recuperação de obras teatrais das mulheres pioneiras.

As primeiras investigações buscam preencher as lacunas da historiografia "oficial" com uma "política compensatória", de reconstrução do panorama histórico, bem como organizar as formas de representação das mulheres no teatro. A atuação das atrizes vinha sendo o território mais explorado, uma vez que atuar era considerado, no discurso teatral oficial, o atributo

"natural" da personalidade feminina; posição a partir da qual outras funções (administração, produção, dramaturgia, treinamento de atores, pedagogia, agenciamento e investimento) poderiam, excepcionalmente, desdobrar-se.

Em sua fase inicial, o trabalho da crítica feminista sobre o cânone das artes cênicas visou rediscutir como os homens veem as mulheres (como exemplifica a obra *Sexual Politics*, de Kate Millett, 1970). Os chamados períodos clássicos tornam-se focos prioritários, porque neles o conceito de alta e baixa cultura, utilizado pelos historiadores, acabou por determinar a exclusão de uma série de práticas teatrais e obras mais distantes do "fazer teatral oficial", apagando a participação das mulheres (Aston, 2003). Assim, proliferam estudos de cunho mais historiográfico e sociológico sobre os teatros grego e elisabetano, sobre as personagens femininas na dramaturgia realista (Ibsen e O'Neill, entre outros) e sobre as imagens da mulher (na ópera e no teatro). Os trabalhos dependem também de uma abordagem especulativa, se for considerada a predominância de registros históricos feitos por homens.[100] Sue-Ellen Case e Janelle Reinelt lideram o campo.

Numa fase posterior, parte-se para a expansão do cânone (em primeiro lugar, observando as mulheres escritoras), com antologias sobre dramaturgia feminina e grupos de teatro feminista. *Women in American Theatre* (de Chinoy e Walsh, 1981), *Women in Theatre: Compassion and Hope* (de Malpede, 1983), *Interviews with Contemporary Women Playwrights* (de Betsko e Koenig, de 1987) são exemplos de obras que enfocam a produção feminina no teatro, sem demarcar explicitamente a ideologia feminista, a fim de constituir uma imagem afirmativa das mulheres e retirá-las da invisibilidade histórica. Essa redescoberta permite a criação de uma tradição feminina que faz com que a participação das mulheres deixe de ser vista como uma "alternativa" fora do cânone.

Posteriormente, as pesquisas adentram uma fase de explosão do cânone, em que a questão em foco é a recriação de ferramentas de análise para o teatro feito pelas mulheres (com debates sobre a linguagem da representação, políticas de visualidade, estética da recepção, modos de produção, processos de trabalhos etc.). A valorização da abordagem feminista, nessa fase, traz

---

100 *The Woman's Part* é a primeira importante antologia feminista sobre Shakespeare, que lembra o trabalho do *newhistoricism* inglês, ainda que o feminismo não comungue de muitos pressupostos da tendência inaugurada por Stephen Greenblatt (Carlson, 1997).

para a arena as questões da ideologia, o enquadramento representacional e estudos de grupos e artistas, com vistas a rever as bases filosóficas da estética teatral (identificadas com o pensamento da produção cultural patriarcal), em obras tais como *The Feminist Spectator as Critic* (de Dolan, 1988), *Feminist Theatre and Theory* (de Helene Keyssar, 1996), *Feminism and Theatre* (de Sue-Ellen Case, de 1988) e *Making a Spectacle: Feminist Essays on Contemporary Women's Theatre* (de Hart, de 1991).

Nessa nova fase, o problema da presença das mulheres na história do teatro pode ser arguida de outra maneira, com o emprego de abordagens estruturalistas e semióticas que oferecem escapes ao estudo do teatro por meio do texto dramático, considerando agora a dimensão visual do espetáculo. Essas metodologias iluminam de outro modo, por exemplo, a ausência de atrizes no teatro grego e em grande parte do teatro elisabetano (analisando como o signo feminino era constituído no drama grego, ou o que significa uma personagem feminina "atuada" por rapazes, em virtude de uma norma social, na cena de Shakespeare) (Aston, 2003). O novo enfoque (bem exemplificado por *Staging the Gaze*, de Barbara Freedman, de 1991) possibilita, ainda, refletir sobre o sentido da encenação desse material textual hoje, num contexto outro. Ao lado do teatro como signo visual, os estudos críticos tratam o fenômeno teatral como obra multiautoral e buscam a revalorização de formas consideradas "não elevadas" (tais como os modos de fazer "populares", a mistura de gêneros teatrais e o travestismo feminino).

Pode-se descrever uma nova (quarta) fase, ainda corrente, em que as possibilidades políticas de um teatro feminista são revistas em face de questionamentos sobre a viabilidade de uma identidade feminista unívoca, predominantemente branca, classe média e europeia (operando nos moldes humanistas, centrados e estáveis, para a definição do sujeito mulher). Considera-se aqui um contexto de enfraquecimento político do movimento das mulheres ou, olhando o fenômeno de outro modo, da fragmentação do movimento em diferentes "feminismos".

A assimilação de muitos grupos e artistas "feministas" no mercado (fundindo as separações entre teatro "alternativo" e teatro "*mainstream*"), ao lado da proposição de novos suportes e temas pela criação teatral, provoca também outras conceituações sobre o corpo. Entre elas, de um corpo feminino ultrapassando fronteiras históricas e nacionais (nos estudos de Lesley Ferris e Sue-Ellen Case), o qual delinearia um teatro feminista internacional ou

intercultural, bem como de um corpo em interação com formas tecnológicas (computadores, sensores, internet, projeções, *motion capture*, videoconferências etc.) e novas mídias.

Nessa realidade, que funde presença material do corpo, fronteiras geográficas expandidas e plataformas virtuais, as questões de gênero estão presentes, mas sua crítica não pode ser, simplesmente, transposta de um teatro convencional para este outro, multimidiático (Kozel, 2003) e "transnacional". A manobra dos ensaios mais recentes, ou com orientações mais "radicais", consiste em colocar na berlinda pressupostos historicamente estabelecidos, contextualizá-los e abrir espaço para novas colocações (incluindo, sempre que possível, a perspectiva da prática teatral), sem destituir o debate de sua importância na realidade atual, nutrindo uma espécie de "nova teoria feminista no teatro" (Goodman, 1994). Dessa forma, os estudos feministas em teatro readquirem validade e força, em diálogo com a produção artística contemporânea "em criação".

Os métodos de análise usados na crítica feminista reúnem, nesse percurso de mais de cinquenta anos, tradições críticas com fundamentações teóricas e ideológicas diversas (cuja convivência não tem sido "pacífica"...), as quais podem ser relacionadas às tendências que vêm caracterizando historicamente os movimentos das mulheres, bem como seus "interesses" específicos na abordagem do campo teatral. Certamente, são esquemas em que proliferam exceções. Ainda assim, é interessante notar a relação entre temas das investigações teóricas sobre a cena e enfoques preferenciais de algumas das correntes de pensamento feminista.

De modo geral, o feminismo liberal, de cunho mais "humanista" e preocupado com a igualdade entre homens e mulheres e com a inserção da mulher no cânone artístico, aproxima-se da ênfase nas formas dramatúrgicas. Esse é um alinhamento bastante comum; caso de grande parte das instituições e programas de apoio, tais como o Women's Program, na American Theatre Association, e o The Women's Project. O feminismo radical (ou cultural), em que a questão da diferença entre homens e mulheres e da superioridade feminina são fundamentais, inspira considerações sobre o teatro como arte mimética, instrumental para a afirmação de uma "identidade feminina" (em contraponto à cultura e à linguagem "masculinistas"). A ideia de um teatro "identificado com a mulher" deve tributo, de certo modo, a esse tipo de afirmação de uma identidade feminina na cena.

O feminismo materialista, para o qual as mulheres são uma classe oprimida pelas relações sociais e condições materiais (de tendência, portanto, coletivista), encontra acolhida em estudos mais afeitos ao questionamento da primazia do texto dramático sobre a cena e o "triunvirato" diretor-ator-dramaturgo (acrescentando nessa relação a centralidade do espectador) e dão destaque ao teatro e à *performance* vistos como sistemas de representação ideológicos.

Derivada do feminismo materialista, a crítica feminista negra (entram aqui, de acordo com o sentido do termo nos Estados Unidos e Europa, as obras sobre mulheres latinas e orientais), representada por estudos publicados por Barbara Smith em *Toward a Black Feminist Criticism* (1981), Barbara Christian, com *Black Feminist Criticism: Perspectives on Black Women Writers* (1985) e *The Race for Theory* (1988), e Donkin e Clement, em *Upstaging Big Daddy* (1993), entre outros, prioriza a relação entre gênero, raça e etnia. A crítica feminista lésbica (Dolan, com *The Feminist Spectator as Critic*, de1988, e *Presence and Desire: Essays on Gender, Sexuality, Performance, de* 1993; Wittig com "The Mark of Gender"; a mesma Wittig e Zeig com *Lesbian Peoples: Material for a Dictionary* (1979); e Case com "Towards a Butch-Femme Aesthetic" (1993), para nomear algumas obras) sorve da mesma fonte, enfocando as produções teatrais que dialogam gênero, sexualidade e comportamentos "dissidentes".

A teoria *queer*, que relaciona o teatro feminista à cultura homossexual e tem exemplos em "Practicing Cultural Disruption", de Dolan (2007), e *Communists, Cowboys, and Queers*, de Savran (1992), ganha espaço no contexto "pós-feminista" (aqui entendido como parte do projeto feminista, com Judith Butler e Eve Sedgwick, já citadas anteriormente como os principais expoentes). Obviamente, embora seus objetivos sejam aparentados no que tange ao questionamento de um feminismo universalista e à constituição de um sujeito feminista na cena, correspondente à alternativa ao "realismo heterossexual e branco", a teoria *queer* e asteorias críticas relacionadas ao feminismo negro e lésbico são divergentes na eleição de prioridades e formas de ação.

Por outro lado, como os trabalhos da crítica feminista em teatro buscam um diálogo mais estreito com a prática, as "tendências" dos feminismos tendem a ser integradas (Austin, 2003). Essas pesquisas não evitam o cruzamento de campos teóricos, com destaque para a teoria psicanalítica

(empregada para entender gênero e sexualidade, principalmente), o pós-estruturalismo (nas questões de contexto, forma, representação etc.), as teorias materialistas/marxistas, os estudos multiculturais, os estudos de *performance* e a teoria *queer*.

Nos anos 1980 e 90, esses estudos tornam-se, ao mesmo tempo, oposicionistas (sua posição inicial, em relação ao cânone teatral) e institucionais (com a presença do campo, por exemplo, na academia e no mercado editorial). Enquanto ameaça sua disposição marginal, a institucionalização permite o rompimento com o isolamento, o empoderamento da comunidade e o encontro de um lugar singular no campo teórico e nos estudos acadêmicos (Dolan, 1996b). No entanto, essa nova perspectiva, apesar das mudanças de posição, reafirma sua natureza autocrítica. Segundo Dolan (1996b, p.3, tradução nossa):

> [...] se o feminismo encontra-se mais próximo do centro dos estudos de teatro e *performance*, estar ali requer que nós reflitamos *continuamente* sobre como o centro e as margens podem e deveriam mudar de lugar, no que as feministas estão fazendo, o que elas estão esquecendo, e a quem elas servem.

Os estudos feministas tiveram, de início, maior influência no cinema, nas artes plásticas, na arquitetura, na dança e na literatura, do que no teatro. Dessa forma, as pesquisas dessas áreas colaboraram para iluminar os primeiros questionamentos na área teatral, estabelecendo um fluxo interdisciplinar (além das artísticas, cumpre incluir aqui também as ciência sociais e a antropologia, com Gayle Rubin e Gayle Austin) (Chinoy, 1996). Nesse aspecto, é importante recordar que o teatro feminista e a crítica feminista em teatro não estão separados do território das artes cênicas; tampouco da arte feminista e do processo de expansão do diálogo entre a prática artística e o engajamento social e político (já explorados anteriormente neste capítulo) proposto pelo movimento das mulheres a partir dos anos 1960 do século passado, o qual, por sua vez, insere-se na produção das artes contemporâneas "em geral".

A proximidade entre as linguagens artísticas pode ser notada também nas estratégias de ação das políticas feministas nas artes, entre elas, a formação de grupos e comunidades; a revisão das ideias de comunalidade e natureza femininas; a busca de uma voz autobiográfica, a partir da máxima "o pessoal é político"; o ativismo via a crítica feminista; o jogo com as políticas de

identidade e a revisão da separação entre texto verbal e texto visual. Pode--se afirmar que, devido à sua natureza e às intensas trocas entre os contextos artísticos, os estudos feministas, já em sua insurgência, tornam-se oportunidade ímpar para a análise interdisciplinar, de modo que, impulsionados pelas demais linguagens artísticas, os questionamentos sobre a participação das mulheres, o cânone artístico e as ideologias aí implicados encontram nas artes cênicas um amplo campo a ser investigado (e retornam, posteriormente, do teatro para as demais áreas).

É possível fugir da representação?

A partir dos anos 1970-80, estudos em cinema, artes visuais, *performance* e literatura passam a ser relacionados ao fenômeno teatral. Os anos 1980 podem ser considerados a década em que as preocupações da crítica feminista se estabelecem com força no teatro (a revista *Women and Performance* é fundada em 1983). A teoria e a prática fílmicas são os primeiros campos a terem absorção pela teoria feminista no teatro, com a análise que efetuam do regime dominante de visualidade no Ocidente, determinado pelos gêneros binários e pela heterossexualidade compulsória, em que predominam os mecanismos de voyeurismo, fetichização do corpo da mulher e escopofilia (o prazer do olhar e de ser olhado, movido pela fascinação com a forma humana).

Na teoria fílmica, essa crítica desafia a ilusão viabilizada pelo posicionamento da câmera, pela edição e pelas estruturas narrativas. "Visual Pleasure and Narrative Cinema", publicado por Mulvey em 1975, defende que o ponto de vista "oculto" e a continuidade narrativa são constructos da linguagem cinematográfica mantidos pelo cinema *mainstream* hollywoodiano, convencional, os quais retiram do corpo e do sujeito femininos qualquer possibilidade de ação independente (se não, como objetos do desejo masculino), conjuntura que deve ser revelada para o espectador em favor de um cinema transgressor e de vanguarda. A influência do artigo continua marcante, funcionando como máquina de guerra do debate feminista, ainda que determinado pela conjuntura da época. Segundo Mulvey (2005, s.p.):

> Eu diria que o impacto do artigo foi completamente inesperado, e que eu estava pensando sobretudo sobre questões de representação que surgiram no movimento de mulheres, como por exemplo a ideia de que a representação teria que ser pensada semiótica e psicanaliticamente e não apenas como um reflexo do social. Nesse sentido, o argumento também estava contemplando a política, mas ao mesmo tempo a intelectualização do argumento estava claramente se deslocando para um tipo diferente de discurso, mais acadêmico.

As provocações do artigo de Mulvey reverberaram nas artes cênicas: se uma das questões do teatro feminista reside em como dar corporeidade à mulher, sem caracterizar um feminino modelar, o exemplo de confronto à atitude ilusionista no cinema adquire valor redobrado, mesmo numa arte visual e cinética eminentemente presencial e mais "frágil" na manutenção da "mágica" ilusionista que o cinema, como é o teatro. O interesse na revelação do enquadramento ficcional e do quanto ele é regido por um regime masculinista de visão motivou, por outro lado, a discussão sobre a experiência do espectador.

Até os anos 1970, a recepção na arte teatral não era central para a crítica, como se a obra não estivesse, sempre, em relação à participação do espectador. Asteorias "clássicas" da recepção, tais como os estudos de Merleau-Ponty e a escola alemã da estética da recepção, de Wolfgang Isser e Hans Robert Jauss, não se engajaram diretamente na questão de gênero. Contudo, tanto a discussão do ilusionismo no enquadramento ficcional e da natureza do olhar, em seus conteúdos ideológicos quanto a constituição de obras voltadas para a afirmação de identidades de gênero e sexualidade na cena (em diálogo com a formação identitária do espectador) passam a requisitar um enfoque diferenciado da antiga versão "monolítica" da experiência do público, a fim de privilegiar uma abordagem "sexuada" (em que o gênero seja determinante) da recepção.

Bennett (2003) relaciona a teorização da recepção como um fenômeno de gênero à afirmação de Barthes sobre a morte do autor:[101] a interação pública do espectador com o espetáculo teria nascido, portanto, do debate sobre a experiência literária "privada", do leitor com o texto literário. Pode-se citar

101 "Sabemos que, para dar à escrita seu futuro, é necessário superar o mito: o nascimento do leitor deve ser às custas da morte do autor." (Barthes, 1977, p.148, tradução nossa)

também a forte influência da psicanálise, numa versão "politizada" de Freud e orientada pelo pensamento de Lacan.

Enquanto Mulvey amplia a discussão para a estruturação do olhar, apoiado pela construção fílmica, Dolan, em outro texto seminal, *The Feminist Spectator as Critic*, de 1988, reclama um espectador capaz de atravessar a superfície de significados da obra teatral e definir uma outra relação com a representação. Para a pesquisadora americana, a tradição ilusionista que domina o teatro norte-americano (como uma síntese do teatro ocidental) é criada para refletir e perpetuar a ideologia de um "espectador ideal", de fato, branco, classe média, heterossexual e do sexo masculino. Tal pressuposto permite que o teatro convencional, sobretudo o de base realista, dirija-se para a plateia como se para uma massa unificada. Isso, tanto para a atriz, quanto para a espectadora, irá significar objetificação, passividade, constrangimento da sexualidade feminina ativa e dificuldades de reconhecimento (a mulher não consegue se identificar com as representações do feminino na cena e, quando se identifica com as imagens do masculino, percebe que isso oprime seu próprio sexo).

A teoria crítica feminista no teatro, para a autora, é uma reação a esse desconforto. A crítica feminista materialista (e não a que nasce dos feminismos liberal e cultural) vai enfocar as ideologias que criam esse espectador, de tal modo que o crítico feminista assume a posição de um espectador resistente, "lendo" o espetáculo por meio dos estereótipos e não se permitindo manipulação pelo texto do espetáculo e pelo texto cultural formulados pela cena. A partir de Lauretis, Dolan (1988) constrói uma interligação entre os debates de gênero, raça e sexualidade e sugere que a posição do sujeito lésbico oferece maiores possibilidades de desnaturalização da norma representacional (porque ele pode "ver de um outro lugar").

De acordo com essa opinião, contudo, uma mudança social apenas será possível por meio da alteração no contexto econômico da produção cultural feminista, a saber, melhor documentação, viabilizando mais acesso a fundos e suportes oficiais e maior acesso ao público. Além disso, cumpre ir além da comunidade feminista, aceitando a pluralidade de significados que uma plateia heterogênea irá determinar. Nesse confronto, o espectador mais resistente pode flexibilizar-se, para abarcar o pluralismo que o projeto feminista materialista promete realizar.

Theatre Audiences: A Theory of Production and Reception (Bennett, 1997 [1990]) também é uma obra de referência para a teoria crítica feminista, entre outras qualidades, por inserir a teorização de Dolan num contexto teatral mais amplo. No livro, Bennett vai desenvolver uma teoria do espectador a partir de formas teatrais que tornam possível e fundamental a existência de um espectador ativo e crítico. O teatro feminista figura entre outros modos de fazer teatrais que pretendem falar com um espectador marginalizado pela produção "tradicional", mas não é o objeto central da obra (Meyerhold, Piscator, Brecht e a *performance* contemporânea, além do teatro intercultural, já na edição revisada, ocupam grande parte da reflexão).

Teresa de Lauretis (1988), em "Sexual Indifference and Lesbian Representation", radicaliza a fusão entre os marcadores identitários, quando confronta o caráter heterossexual da representação do feminino e da sua recepção. Para a autora, a investigação da diferença sexual por meio do gênero acabou por suplantar outras formas de opressão psicossocial. As diferenças de sexualidade, em especial do desejo feminino, são francamente eclipsadas por uma perspectiva dominante, em que os dois sexos são descritos a partir do sexo masculino, existindo, portanto, apenas uma indiferença sexual, e não a diferença entre os sexos. A teoria freudiana (conforme Irigaray já havia apontado) trata o homossexualismo feminino como um *hommo-sexualismo*, ou seja, pensado a partir do desejo masculino por outros homens. Lauretis (1988) afirma que essa *hommo-sexualidade* não diz respeito a *gays* nem a lésbicas, mas representa apenas um outro termo para a heterossexualidade, no regime da indiferença sexual.

Na relação proposta pelo teatro feminista lésbico, um território liberador e diferenciado, Lauretis (1988) continua, a questão em pauta é a do desejo entre iguais, numa construção feita não por mulheres, mas por lésbicas e para lésbicas (é um teatro, portanto, da similaridade sexual). Entretanto, ela irá ressaltar, a descobertas de novas formas de representação é tão complexa quanto a definição de uma forma autônoma da sexualidade feminina, num contexto em que a indiferença sexual e social ainda é uma constante.

O debate em torno do ilusionismo da cena teatral, inspirado por Mulvey (1975), Dolan (1988), Bennett (1997) e Reinelt (1986), vai remeter à teoria brechtiana, a fim de rever o aparato artístico (os padrões artísticos, estruturas e sistemas de valores que posicionam os critérios de valor artístico no teatro), além de fundamentar o rompimento com a naturalidade da representação e

iluminar as relações de gênero no processo representacional e na sociedade. Em "Brechtian Theory/Feminist Theory: Toward a Gestic Feminist Criticism", Diamond (1997) aprofunda o cruzamento entre as teorias feministas e brechtiana, construindo uma proposta de uma "teoria feminina géstica". A autora busca afirmar uma leitura intertextual entre os campos, a qual pode potencializar as conquistas da teoria feminista (trazendo para ela um olhar sobre a especificidade do teatro) e estimular novas leituras e implicações práticas para o teatro de Brecht.

As teorias feministas estão voltadas para a análise do gênero nas relações materiais e nas estruturas representacionais e discursivas. A apropriação de Brecht, assim como foi feito na teoria e na prática fílmicas, oferece para o teatro feminista o posicionamento da plateia numa relação "distanciada" e dialética com a obra, por meio do desmonte do ilusionismo na representação. Quatro elementos da teoria brechtiana são aplicáveis na empresa de formulação de uma crítica "géstica": (1) o efeito de estranhamento (*Verfremdungseffekt*, traduzido por Diamond (1997) como *A-effect*), (2) a interrupção da ação (o *"not/but"*), (3) a historicização e (4) o *gestus*.

Essa aplicação, contudo, não deixa de lado alguns conflitos entre o feminismo e a teoria dialética brechtiana apontados pela autora, a saber, certa cegueira de gênero, herdada por Brecht do marxismo materialista, o convencionalismo no tratamento dispensado às personagens femininas e o "enclausuramento" da fábula nos textos do autor alemão, conforme afirmado anteriormente por Heiner Muller. A teorização de Brecht, contudo, pode ser reradicalizada pela abordagem da crítica feminista "géstica".

O *A-effect* é instrumento para a desfamiliarização dos costumes, gestos, ideias e discursos que são assumidos como identidades de gênero e que são, de fato, signos culturais (embora sejam considerados extensões naturais e estáveis do sexo biológico). Quando a ideologia de gênero é revelada, por meio da "alienação" desses demarcadores na personagem pelo ator e pela encenação, o espectador torna-se consciente dessas construções históricas que atuam sobre os corpos de homens e mulheres e determinam suas ações. No teatro feminista, são exemplos dessa prática *Lady Dick*, espetáculo de Holly Hughes, *Upwardly Mobile Home*, das Split Britches, o texto *Cloud Nine*, de Churchill, e o teatro de Franca Rame, entre outros.

Já segundo o *not/but* de Brecht, cada ação do ator deve conter a ação e o julgamento ali represado e inaudito. A representação de gênero é

desarticulada pelo *not/but* e o espectador pode reconhecer outros significados ali contidos. Em decorrência, a produção de sentido não se encerra com o final da fábula, o que permite a compreensão da fluidez presente nas *performances* sociais de gênero.

Por meio da historicização, Brecht propõe que os contextos históricos são fundamentais para as relações sociais (em especial, as de classe). A partir de uma posição crítica, o espectador pode reconhecer as limitações daquela situação exposta na cena e da sua própria realidade, como sujeito histórico que é.

No que concerne ao tratamento das personagens, a historicização permite (ou solicita que) o ator demonstre a personagem, dentro de uma situação sócio-histórica determinada. A realidade sócio-histórica do ator também deve ser perceptível, numa relação dialética com a personagem. O gênero deve ser historicizado, revelando, inclusive, os problemas gerados pelo ocultamento da história das mulheres. A "historicidade" das mulheres (preocupação fulcral do feminismo) pode, assim, ser posicionada no teatro de maneira palpável e encarnada. Nesse processo, o corpo da atriz, antes mero objeto do olhar masculino, torna-se um corpo que "devolve o olhar", porque está deslocado da personagem e carrega sua própria autoconsciência histórica. Segundo Diamond (1997, p.52, tradução nossa): "Essa teoria brechtiana-feminista é paradoxalmente aberta para *ambas* análise e identificação, paradoxalmente dentro da representação, ao mesmo tempo que recusando sua fixidez".

O *gestus* é uma atitude, um quadro ou um gesto que o ator emprega para revelar as atitudes sociais implicadas na situação dramática e no espetáculo. Considerando as construções ideológicas de gênero, o *gestus* leva o espectador e o ator (sem uma posição privilegiada em relação ao primeiro) a reconhecerem suas corporeidades "sexuadas" e as configurações em que as ideologias são ou reafirmadas ou criticadas. Na formação do *gestus*, o texto é também "contrastado" com um momento da cena em que o ator, o espectador, a personagem e o autor são colocados dentro da representação (e em que, pode-se afirmar, sua inter-relação torna-se também visível, no quadro das políticas e hierarquias de gênero no processo criativo em teatro).

Para Carlson (1997), a aproximação do feminismo materialista do materialismo cultural britânico, do marxismo e de Bertold Brecht, movimento do qual autoras como Diamond e Reinelt (com *Rethinking Brecht*, de 1990)

fazem parte, corresponde ao interesse do feminismo cultural na teoria psicanalítica pós-estruturalista (artaudiana e freudiana). A teoria psicanalítica, de fato, sempre esteve presente como fundamento da crítica feminista; mas numa relação controversa. Os temas da sexualidade feminina, bem como do inconsciente e da pré-linguagem são os primeiros acessados quando a questão de gênero ganha espaço.[102]

Segundo Brand e Korsmeyer (1995), a fim de compreender a arte feita pelas mulheres, ocultas sob um discurso de "neutralidade de gênero", seria necessário formular outros conceitos sobre a percepção e o funcionamento da mente. A psicanálise, em oposição às filosofias do Iluminismo e anglo-americana (que embasam as teorias estéticas clássicas), veio oferecer arsenal essencial para a formulação de teorias mais sensíveis para gênero e posição social. Em fins dos anos 1970, a produção crítica sobre artes e teatro investiga a "construção da diferença na representação visual", sob influência de Jacques Lacan e outros teóricos pós-freudianos (Phelan, 2001). Com a revisão da teoria psicanalítica, o fetichismo na recepção, o voyeurismo e a apropriação dos mecanismos e padrões do patriarcado nas artes entram em pauta. Segundo Mulvey (2005, s.p.):

> Então, mesmo que nós não fôssemos necessariamente absorver o pensamento freudiano de forma acrítica, a linguagem e o quadro conceitual que ele proporcionou nos permitiram pensar, sobre representação em particular, de uma forma muito profícua. Particularmente, dissociar a imagem da mulher de reflexo para sintoma e, então, pensá-la como sintomática da circulação de imagens em uma cultura, pode-se dizer patriarcal e mercantilizada, como uma representação do inconsciente masculino. Assim, esse descolamento da imagem do referente foi muito importante, além de ter sido enriquecido com questões de referência mais no uso lacaniano da linguística e da psicanálise, em que essa referência não se dá em relação a um objeto original, mas a outros significantes, formando cadeias de significado.

102 Contudo, fundadoras do movimento das mulheres, como Simone de Beauvoir e Betty Friedan, argumentavam contra a visão de Freud sobre as mulheres. Julliet Mitchell, em *Psychoanalysis and Feminism: A Radical Reassessment of Freudian Psychoanalysis*, publicado pela primeira vez em 1974, foi uma das responsáveis pela revalorização da teoria freudiana no pensamento feminista.

Não apenas Freud e Lacan iluminam a problemática da representação no teatro. O ensaio de Joan Rivière ([200-] [1929])"Womanliness as a Mascarede" [Feminilidade como disfarce] vai deflagrar uma série de reflexões posteriores a respeito da estratégia da mascarada e do que ela permite acessar na cena teatral feminista. A psicanalista britânica trata do emprego da máscara de feminilidade por mulheres que possuem características do outro sexo (como assertividade e agressividade; o que não implica em mulheres ativamente "homossexuais"), com vistas a evitar o conflito numa sociedade masculinista, "como um ladrão que esvazia os bolsos e pede para ser revistado como prova de que não detém bens roubados" (Rivière, [200-], s.p.). Os casos desse "tipo" de homossexualidade feminina analisados por Rivière (a partir dos tipos estudados e classificados pelo neurologista e psicanalista Ernest Jones) conduzem à pergunta do que seria a heterossexualidade feminina inteiramente desenvolvida. Fica subentendido no texto que a feminilidade é uma máscara que resolve a identificação masculina (Butler, 2003).

Embora o questionamento de Rivière seja amplamente baseado num discurso "psicanalítico" (genitalidade, castração e sadismo são termos constantes no texto; o qual se constitui pela análise de casos e interpretações de sonhos, comportamentos e relatos em terapia), a exploração dos tipos femininos mostrou o quanto o desenvolvimento psicológico das mulheres desloca as separações binárias entre masculino/feminino, em reposta às suas experiências pessoais, no contato com o mundo.

Tal concepção de mascarada, relida posteriormente por teóricas mais diretamente preocupadas com a sexualidade feminina e nutridas pela crítica à matriz de inteligibilidade heterossexual, chega até o campo da criação teatral entremeada aos debates acerca das transformações dos marcadores de gênero via o jogo com as personagens e com os papéis caracterizados como masculinos e femininos, do diálogo entre a materialidade do corpo e o enquadramento ficcional e da expansão dos conceitos de identidade e subjetividade (do escopo pessoal para as estruturas e códigos sociais, a partir da ideia de performatividade).

A mascarada é, então, relacionada ao uso da ironia, da paródia e da estética *camp* (nos aspectos do burlesco e da autogozação), como recursos úteis para desnaturalizar as acepções a respeito do gênero feminino, tanto na *performance* quanto no teatro feministas. Em resposta à divisão da autoimagem da mulher entre a experiência autêntica e os padrões tradicionais do

"feminino", uma longa lista de artistas adota esses procedimentos. Segundo Wark (2006, p.93-4, tradução nossa):

> [...] [Eleanor] Antin e [Joyce] Wieland, [...] Martha Rosler, Martha Wilson, Lynda Benglis, Ilene Segalove, Susan Mogul, Kate Craig, Vera Frenkel e Susan Britton, dos anos 1970; Tania Mars, The Clichettes e Wendy Geller, dos anos 1980; e Susy Lake, Colette Urban, Lori Blondeau, Shawra Dempsey e Lorri Millan, dos anos 1990.

Nas releituras de Doane (1991) sobre a arte cinematográfica, a mascarada da feminilidade, além de ser considerada um modo de ser para o outro, é revestida de potência desestabilizadora, na exacerbação que proporciona dos signos da feminilidade, denunciando o aspecto de construção do patriarcado sobre a mulher. Já a versão do termo por Irigaray (1985) (que o amplia para os contextos do desejo feminino, do prazer, da corporeidade e da realidade socioeconômica), em *This Sex Wich is Not One*, traduzido para a ideia de *mimicry* (um tipo de imitação mais "jocoso"), sugere a conversão das formas de subordinação em afirmação por meio do discurso, superando a posição de exploração da mulher.

Na cena, a *mimicry* proporciona uma qualidade mimética particular, traduzida na cópia de padrões cujo referente não pode ser reconhecido no masculino, o que desperta a consciência crítica do público. A comicidade surge como recurso-chave no processo múltiplo daí desencadeado, que reúne a identificação do espectador com a situação e a apreciação prazerosa de suas contradições e ambivalências (Wark, 2006).

Conforme a dimensão da materialidade do corpo feminino ganha destaque, bem como a especificidade do desejo feminino homossexual, as críticas ao sexismo das correntes relacionadas à psicanálise voltam a ser mais constantes, embora a influência dessas teorias continue central. Irigaray, Lauretis, Kristeva, Butler, Gallop (*Thinking Through the Body*) e Ettinger (*The Matrixial Borderspace*) figuram entre as autoras que estabelecem as diferenças entre as colocações do feminismo e a referência psicanalítica.

A chegada da teoria feminista francesa na cena dos países não francófonos ofereceu novo instrumental e vocabulário para o trabalho da crítica feminista no teatro. Mais uma vez, a psicanálise entra em cena. Cixous, Irigaray, Kristeva e Michèle Le Doeuff, entre outras autoras, leem com fôlego

novo Freud, Lacan, Derrida e Foucault, em suas formulações acerca da linguagem, do discurso e de uma subjetividade sexualmente específica, para a construção de uma "lógica da diferença". Ficam evidentes algumas divergências entre o feminismo francês e o anglo-americano (ainda que existam, também, especificidades que distinguem a produção feminista na América do Norte e na Inglaterra): o primeiro, objetiva a oposição à linguagem falocêntrica, por meio de uma "escrita feminina" (mais incerta, plural, múltipla de significados e "motivada" pelo corpo), enquanto o segundo enfatiza os aspectos narrativos, autobiográficos e documentais do discurso feminino, acusando sua exclusão do cânone, mas buscando atuar dentro das estruturas.

De acordo com Wark (2006), a influência do pensamento feminista francês, em sua busca por uma "linguagem feminina" autônoma, tende a reforçar estereótipos e a posicionar a criação das mulheres num lugar exterior à cultura. Semelhante crítica, conforme já discutido anteriormente, é recorrente em relação a alguns discursos e produções da arte e do teatro feministas (em especial, dos anos 1960-70), em virtude de suas tendências essencialistas. A interpretação de Wark sobre o discurso do feminismo francês, no entanto, pode ser relativizada, conforme nos aprofundamos nos trabalhos das teóricas francesas.

A ênfase poética que aparece nos textos da crítica feminista francesa, é preciso considerar, não colabora para facilitar o acesso às propostas apresentadas. O problema agrava-se quando as traduções tornam os argumentos ainda mais complexos, ou mesmo se a expectativa da leitura esconder um desejo de compreensão "pragmático". Entretanto, a "voz da diferença" reivindicada pelo feminismo francês não prescreve, obrigatoriamente, uma legitimidade da obra feminina por meio de um *a priori* modelar, formulado sobre sua "natureza expressiva e perceptiva", mas um mergulho nas mulheres em sua experiência concreta (o que não quer dizer cotidiana, da realidade empírica), dando espaço para sua nova conceituação, fora do regime falocentrista. As dinâmicas de poder não estão alienadas desse processo, embora a vivência do corpo (com seus fluxos inconstantes, prazerosos e, frequentemente, obscuros e desconhecidos) seja mais determinante.

Além do já colocado, a posição das teóricas francesas objetiva uma atenção às diferenças a partir da cultura masculinista e não em oposição a ela. Dessa forma, elas tentam avançar além da colocação acerca da negação da teoria masculinista (Grosz, 1989). Em conformidade a outras correntes

de cunho anti-humanista, o questionamento que buscam desenvolver não trata de essências e identidades universais, mas do jogo de tensões entre as pressões externas e inibições sociais e as experiências psicológicas e os desejos do sujeito, jogo que o constitui como um sujeito dividido (apartamento que espelha as rupturas nas unidades sociais). Nessa mesma "ruptura" é que pode aflorar um conhecimento feminino e feminista, alternativo e subversivo.

Obras como *New French Feminisms* (Marks, 1980) permitem o contato com a produção francófona, cujas propostas aplicadas ao teatro aparecem na revista *Modern Drama*, em número escrito em colaboração por Jeannette Savona, Cixous e Josette Féral, em 1984. Em "Writing and Displacement", Féral (1984) (orientada pelo pensamento de Irigaray) relaciona a voz feminina ao drama moderno, na interrupção da linearidade narrativa, multiplicidade de vozes e fragmentação da linguagem que encontra em textos de dramaturgas mulheres. *La Jeune Née* [A mulher recém-nascida] (1986 [1975]), escrito com Catherine Clément, e "Aller à la Mer" (1995 [1977]) (publicado pela primeira vez no *Le Monde*) são os primeiros manifestos teatrais feministas de Cixous, que desenvolverá posteriormente intensa carreira no teatro, na teoria e na dramaturgia, sempre com abordagem feminista.

A proliferação de obras artísticas e de estudos teóricos feministas em teatro, depois dos anos 1980, tende a fundir a distinção entre as correntes aparentemente mais essencialistas e mais marxistas/materialistas, pode-se dizer, para o bem do debate. Essa ponte também é realizada pela prática do teatro feminista: Simone Benmussa, dramaturga e diretora de origem francesa, encena em Nova Iorque textos franceses, tais como *Portrait of Dora*, de Cixous. A realização de encontros e festivais, tais como os do WOW Cafe (Women's One World Festival), em 1980 e 1981, favorecem a circulação e a troca de informações. Spiderwoman, de Los Angeles, viaja pela Europa, enquanto o Monstrous Regiment mostra seu trabalho na América do Norte.

Na esteira da revisão que começa a empreender de termos tais como *mimesis*, autoria, valor estético e natureza da criatividade, alta cultura (*fine arts*), natureza do belo e da apreciação artística, entre outros, a crítica feminista propõe a construção de uma teoria estética feminista,[103] questionando a tradição da estética teatral, em especial, nas orientações herdadas do século

---

103 Mais informações em Robinson (2001) e em Weiss (1989).

XVIII. Embora o trabalho crítico feminista seja realizado na dimensão de uma poética (muitas feministas, inclusive, resistem ao projeto de constituição de uma nova teoria estética canônica, unificada e monolítica), ele aporta reflexos profundos no terreno da filosofia.

O primeiro pressuposto posto em cheque é o universalismo da apreciação estética, contra o qual surgem as defesas de um sujeito historicamente situado (o universal apenas encobriria um sujeito masculino, patriarcal e imperialista) e da "contextualização" das qualidades do objeto artístico no domínio da vida prática (o que anexaria características políticas, econômicas, culturais e ideológicas às qualidades presentacionais do objeto). Nessa perspectiva, também tornam-se historicamente demarcados e contextualizados conceitos como alta e baixa culturas e o gênio artístico. Assim, o movimento em direção a uma estética mais analítica, apta a incluir os valores extrínsecos à obra e a posicionar o problema das identidades socialmente demarcadas (reconhecendo sua relevância estética) passa a ser mais urgente.[104]

Para a criação das mulheres no teatro, a redescoberta de obras e artistas historicamente negligenciadas, bem como a revalorização de modos de fazer teatral considerados de menor valor pelo cânone teatral, são parte da revisão do objeto estético. A revelação dos aspectos de gênero presentes na recepção do espetáculo e na construção da cena também determina outras formas de descrição da experiência estética. Quanto à questão da atenção estética, a assunção de uma obra teatral engajada e carregada de valor estético interrompe a distinção entre propriedades estéticas e não estéticas do objeto artístico, além de motivar novas considerações sobre a satisfação estética e o "desinteresse" da obra. A articulação de diversos "teatros feministas" (lésbico, negro, multicultural etc.) desconstrói a universalidade da própria teoria estética feminista, a coloca em relação à produção mais atual e abre caminho para uma análise baseada em critérios capazes de observar o valor de cada obra, em sua diversidade.

Essa rearticulação, entretanto, não significa apenas um olhar retrospectivo para a criação em teatro, mas determina ações prospectivas, por exemplo, na pedagogia (igual acesso à instrução no campo teatral para homens e mulheres), na produção (políticas de apoio e instituições que gerem outras

---

104 "The Intentional Fallacy", de Monroe Beardsley e W.K. Wimsatt, já anunciava em 1946 a importância de se estabelecer novos parâmetros para a avaliação das obras de arte (Brand, 1995).

formas de acesso ao mundo da arte teatral para as mulheres) e na criação em teatro (assumir uma "estética de resistência", em que a artista torna-se consciente de sua dupla natureza, ao mesmo tempo "sexuada" e criadora de obras a serem lidas por outros sujeitos, igualmente sexuados). As transformações teóricas implicadas nesse projeto multifacetado requerem a colaboração entre abordagens diversas. Segundo Case (2003, p.144, tradução nossa): "[...]gênero, classe e etnia da plateia substituem a tradição estética da forma, ou das condições isoladas da intenção do autor nas estratégias interpretativas da teoria dramática, integrando profundamente poética às políticas feministas".

Unmaking Mimeses, de Diamond (1997), sugere uma composição entre teorias da sexualidade e da representação, a fim de constituir uma teoria da *mimesis* feminista. Pensando a *mimesis* como uma "imitação de" (numa relação entre algo que é e outro algo que é feito "como" esse primeiro), a autora vai citar Irigaray para discutir a operação especular de "*mimesis* imposta". Originária em Platão, essa *mimesis* posiciona a mulher como um espelho que reflete o masculino. Diamond (1977) emprega também o teatro épico de Brecht (via o próprio Brecht e Walter Benjamin), para discutir a *mimesis* aristotélica e afirmar uma atividade mimética como representação e construção ideológica, e não imitação de uma verdade. Por fim, a *mimesis* é rearticulada, com exemplos significativos oriundos da arte performática contemporânea, por uma relação de contiguidade, entre sujeitos similares e não idênticos, numa temporalidade radicalmente presente.

A noção cultural do signo teatral também é crucial para a geração da nova "poética feminista" advogada por Case e citada há pouco. A semiótica, que investiga como o teatro comunica e produz sentido, é empregada pela crítica feminista na análise do signo teatral, propondo uma semiose em que a presença da mulher organiza os demais signos da cena (como exemplo, o ensaio "Towards a Theory of Women's Theatre", de Bassnett (1984)). Para isso, a crítica feminista enfatiza a existência, na fundação do signo, de valores, crenças e modos de pensamento característicos de uma cultura, ressaltando o caráter ideológico do processo semiótico. A desconstrução dos signos "mulher" e "homem" (em outras palavras, de "signo" designando a visão masculinista sobre a mulher (Ferris, 1990)) torna-se objetivo dessa corrente, que inquere também o enfoque de como a plateia lê as variações desse signo (no caso do emprego, por exemplo, de "travestimos" no espetáculo).

Os estudos da cultura integram-se aos estudos feministas via o materialismo britânico, enfocando o teatro não como fenômeno social "mimético", mas como uma semiose de fundamento ideológico, que preserva modelos sociais e produz significados culturais (por meio da representação). Catherine Itzin (com *Pornography: Women, Violence and Civil Liberties*, de 1994, e *Stages in the Revolution: Political Theatre in Britain Since 1968*, de 1980) e Donna Haraway (com "Situated Knowledges", de 1988), podem ser alinhadas a essa tendência teórica, que busca criar uma "perspectiva situada" das posições das mulheres em relação às suas políticas e às variações culturais.

A colaboração entre todas essas teorias (mantidas suas idiossincrasias e revisões), efetuada pela crítica feminista no teatro a partir da década de 1970, não forjou um desenho absolutamente novo para as relações entre homem e mulher, espectador e *performer*, sujeito e objeto, som e imagem (a empresa, utópica, equivaleria à derrocada total das formas de representação na cena). Contudo, vem proporcionando argumentos e explicitando as questões em torno da presença da mulher na cena e as formas de representação "atreladas" ao patriarcado. Traduz-se em soluções inovadoras para temas tais como a presença do corpo feminino, a narrativa, a relação de poder entre o espectador (identificado com o ativo/masculino, aquele que vê) e o intérprete (identificado com o passivo/feminino, aquele que faz) e as políticas de visualidade (identificadas com o "desejo masculino" e a objetificação da mulher). Segundo Phelan (1996, p.179, tradução nossa):

> A proposta, em outras palavras, é revelar a impostura da moeda da nossa economia representacional – não se recusando a participar nela, mas fazendo trabalhos nos quais o preço da perpétua aversão às mulheres seja claramente dimensionado.

É possível escapar da ideia de unidade do sujeito?

As pesquisa feministas em teatro orientadas pelo pós-estruturalismo criticam com veemência a relação entre o espetáculo teatral e a identidade feminina. Em divergência com as políticas feministas mais essencialistas, o pós-estruturalismo investiga o pressuposto de que raça, sexualidade, classe social e gênero podem definir a subjetividade feminina. Contrariamente, na

visão do pós-estruturalismo, se essas categorias identitárias são construídas e mutantes, a tal subjetividade não poderia ser, ela também, estável. A "experiência feminina", pensada como uma espécie de fenômeno essencial, não seria o melhor caminho para se analisar a presença das mulheres no teatro, nem sua maneira particular de articulação da semiose na cena. Em resposta a essa colocação de confronto, a corrente feminista pós-estruturalista em teatro é criticada por privilegiar uma linguagem elitizada e masculinista e desestabilizar os projetos políticos feministas, que dependem da afirmação de uma identidade coerente, universal e menos fluida.

Uma sobreposição dialógica entre as colocações divergentes das "linhagens" da crítica feminista acerca da identidade feminina, segundo Dolan (1996b), pode ser encontrada em Teresa de Lauretis, que estabelece a afirmação de identidades não como um fim, mas uma estratégia para a constituição de uma subjetividade múltipla e heterogênea, de tal modo que a identidade seja mais um campo de batalha dos discursos ideológicos, do que um território claramente delimitado e unívoco. Phelan, Butler, Sedgwick e Haraway, entre outras pensadoras, também compartilham de proposições afirmativas sobre a potência do discurso feminista, sem abraçarem uma ideia estabilizadora sobre a constituição do "sujeito mulher". Colocações com esse caráter vêm se tornando cada vez mais influentes na prática teatral feminista, permitindo acessar o jogo contínuo entre subjetividade e alteridade presente no exercício da transformação pessoal e social.

A produção teatral feminista, por sua vez, oferece outros desdobramentos para o entrelaçamento entre indivíduo, identidade, papéis sociais e suas transformações, o que provoca mudanças nas acepções desses termos. Surgem tanto uma subjetividade forjada por meio do emprego do "poder de ação" (*agency*) que as intérpretes exercitam sobre as mutações da própria identidade, bem como do atrito entre sua corporeidade e o comportamento e o discurso de gênero da "personagem", quanto o choque provocado pela desconstrução da ideia de identidades estáveis na cena e a compreensão do espectador sobre sua própria realidade.

Um aspecto da discussão teórica que perpassa o conflito em torno dos postulados sobre identidade na arte teatral pode ser resumido na pergunta sobre a produção de signos, se essa produção pode gerar uma noção de pessoa (numa espécie de "anti-*mimesis*") (Dolan, 1996b), ou se o signo "reflete" a pessoa, tal qual um espelho da natureza. Para Dolan (1996b), o que está

por trás do debate acerca da influência do pós-estruturalismo, além do problema da *mimesis*, são a própria resistência do feminismo à teoria e a separação viciosamente persistente, embora contraditória com os pressupostos do movimento, entre teoria e prática (numa forma de *backlash*, que responde ao afastamento da crítica feminista dos projetos universalistas, em paralelo ao apartamento do feminismo de um projeto único de ação e de um olhar hegemônico sobre a realidade – múltipla – das mulheres).

No teatro, essa resistência à teoria dialoga com a dificuldade de se desestabilizar a crença na primazia do texto, na autoridade do dramaturgo sobre a criação teatral e na dramaturgia como a atividade feminina "central". Nesse aspecto, independentemente das respostas à questão sobre a centralidade do texto ou do corpo, o que o pós-estruturalismo sugere é a ampliação da ideia de texto.

Por meio de conceitos tais como os discursos do corpo em ação e a textualidade cênica, abre-se um "espaço" para a transformação dos papéis sociais e das atribuições sobre gênero e outros demarcadores sociais. A abertura aparece nos "vagos" deixados pela relação entre o texto dramático e a sua atualização no espetáculo teatral; entre o enquadramento ficcional e a realidade material da cena; e entre a "evocação" de uma personagem e o embate, no aqui e agora, das personagens encarnadas entre elas e do ator com o espectador. Essa tarefa adequa-se aos pressupostos de um teatro feminista, em consonância com a vocação de uma "teoria teatral pós-estruturalista" inspirada pelo pensamento feminista. Segundo Dolan (1996b, p.103, tradução nossa): "[...] a teoria possibilita ao sujeito dividido reduzir as fissuras da diferença e teorizar produtivamente a partir daí, consciente que a verdade é mutável, permeável e, por fim, irrelevante".

Atuando nessa área de confluência e instabilidades, artistas como a americana Marianne Goldberg comprovam o quanto as separações entre teoria e prática, pesquisadores e artistas, dança e teatro, teatro e *performance*, texto e imagem, pensamento e ação em cena são convenções que informam, formatam e constrangem as possibilidades expressivas e reflexivas, ainda que pareçam "organizar" o fenômeno teatral e a análise dos espetáculos e processos de trabalho. Em seu espetáculo *Ballerina and Ball Passing*, de 1988, Goldberg torna o movimento um ato reflexivo e a escrita, visceralidade. Segundo Goldberg (1998, s.p., tradução nossa):

> Eu batalhei para desenvolver uma prática que circule entre modos extremamente cinéticos de atuar e questionamentos bastante intelectuais e teóricos. Transformando o tradicional palco de palestras numa forma teatral, eu assumo uma licença poética com a capacidade do espectador de seguir referências cruzadas entre corpo e palavra. Eu construí saliências que atravessaram da linguagem para o gesto. Por meio de imagens, metáforas, ou de saltos da imaginação puramente instintivos, essas *performances* afirmaram que as formas cinéticas e intelectuais de inteligência podiam ser combinadas.

O gênero "*performance piece for print*", inventado por Goldberg, posiciona as formas cinéticas e a discussão teórica sobre o espetáculo como modos gêmeos de conhecimento do corpo e da linguagem. Usando a plataforma virtual, a mídia impressa e o palco (teatros convencionais, espaços públicos, encontros teóricos etc.) para suas intervenções multimidiáticas, a artista possibilita a construção de um teatro "performático", em que o espectador também tem licença para intervir e gerar oportunidades de encontro entre crítica e prática cênica feministas. Dessa forma, o questionamento dos modos de representação dominantes na cena e os empregados pelas mulheres deixa de ser autoritário e assertivo.[105]

Os estudos feministas reclamam para si o mérito da conexão entre estudos em teatro e em *performance*, com a introdução de abordagens tais como o corpo como texto, a arte autobiográfica (e o rompimento com o ilusionismo e o enquadramento ficcional), performatividade, modos de fazer teatrais híbridos, uso de espaços não convencionais e a teoria como "atualização" da prática teatral. Cumpre recordar, contudo, a potência com que a arte performática feita pelas mulheres não só traduz a "consciência feminista" que começa a emergir na segunda metade do século XX (Wark, 2006), mas impõe-se no cenário artístico e no campo teórico. Além disso, a aproximação entre teatro e *performance* é acolhida pelas teorias feministas, mas não somente por essa corrente teórica: esse estreitamento de diálogo afirma-se no encalço da arte e das teorias pós-modernas.

Apesar das inúmeras similitudes entre a crítica feminista e o pós-modernismo, entretanto, essa relação é controversa: de maneira geral, a crítica e o teatro feministas têm prevenções em serem incluídos no conceito amplo e

---

105 Mais informações sobre a artista em Goldberg (1993).

mais genérico do pós-modernismo, porque desejam demarcar posições mais específicas na crítica às ideologias e aos modelos hierárquicos de gênero por elas formulados e retroalimentados. No caso do teatro, essa conjunção vai rejeitar abordagens "pós-modernas" que tendam a condenar a *performance* a uma produção plural e infinda de sentidos.

É senso comum que a *performance* tornou-se a linguagem artística que melhor representa o discurso inquieto do feminismo: a arte é um sistema sígnico por meio do qual o sentido é produzido e negociado e a *performance* exemplifica um espaço de ação no qual o corpo feminino vira sujeito e objeto da operação de representação. A influência dos estudos sobre *performance* traz para o debate teatral sobre o feminismo no teatro questões relativas às convenções da percepção e à representação, em contraponto às noções de "verdade" do texto dramático (em especial, nas narrativas realistas) e do espetáculo (como atualização desse texto), da personagem unificada e de um sujeito centralizado (seja ele o *performer* ou o espectador). Jill Dolan, Elin Diamond, Sue-Ellen Case, Peggy Phelan e Lynda Hart encabeçam o elenco dos *performance studies* (em que figuram também pesquisadores homens, igualmente influentes, entre eles Derrida, Schechner e Blau), campo que expande os limites da arte teatral para o diálogo com o ritual, com a dança e para as artes performáticas.

A "performatividade" das identidades de gênero não é um conceito nascido dos estudos em performance. Ainda assim, o conceito abre campo para se discutir possibilidades de ação, na cena, sobre os papéis sociais atribuídos aos homens e às mulheres, tornados naturais pela sua reiteração (numa forma de repetição que esconde a convenção que replica). As determinações estabilizadoras que atuam sobre as mulheres e as tornam fenomenologicamente interdependentes de um sujeito masculino (segundo Simone de Beauvoir) e "atuando" uma subjetividade, por meio de atos de fala e gestos, cujo resultado ilusório é chamado de gênero feminino (segundo Judith Butler), seriam meras "essências fabricadas", a ser desmascaradas em sua falsa naturalidade pelo fazer teatral.

Existe uma coincidência do conceito com o jogo de papéis da *performance*, seja ancorado em personagens mais autobiográficos ou em invenções artísticas, contrapõe ao modelo tradicional de criação de personagens na cena uma subjetividade que nasce do "agir sobre o ser", mais do que do "ser". A transformação constante de papéis, utilizada por *performers* tais como Eleanor

Antin e Roberta Breitmore, bem como as mascaradas de gênero das Split Britches, expõem a construção da linguagem e da cultura sobre a corporeidade, explicitando uma distância crítica entre "persona" e *performer*. Esse "apartamento" entre a ação do sujeito e sua suposta essência deixa visível o aspecto alienante presente no "ser mulher" e, assim, a naturalidade da ficção regulatória instituída sobre a mulher é denunciada.

Diamond (1997; 2000) também relaciona a performatividade à "performance de gênero", de Butler. Por sua vez, Butler deve créditos à *performance utterance*, de J. L. Austin. O pensador inglês define em 1962, no texto *How To Do Things With Words*, a diferença entre os atos constativos (limitados a descrever uma situação) e os performativos (os quais, por meio da enunciação, geram efeitos). Esses últimos apresentam ainda a propriedade de ser mais ou menos "felizes" em relação à sua convencionalização. Austin, argumentam Parker e Sedgwick (1995), trata dos atos de fala mais gerais e ordinários, o que excluiria as "práticas de citação" dos atores na cena. A influência desse texto, ressalta a dupla de autores, contudo, estendeu-se nas últimas décadas do século passado para reflexões diversas, entre elas, as organizadas por Lyotard, Derrida (que relê Austin, formulando o princípio da reiteração), a própria Butler e Fried, com sentidos que se tangenciam, mas são diferentes. Por vezes, a performatividade assemelha-se à teatralidade e, por outras, a um tipo de eficiência pós-moderna, ou ainda à ideia de absorção (introversão do significante, no sentido atribuído pelas teorias da desconstrução aos atos de fala performativos).

Diamond (2000) faz a ressalva de que Butler não concorda em relacionar essa conceituação ao fazer teatral. Parker e Sedgwick (1995), por outro lado, enfatizam o quanto a colaboração de Derrida, de certa forma, subverte o conceito de Austin, abrindo caminho para as leituras dos atos performativos em relação ao teatro (e associando, por consequência, o fazer teatral à "infelicidade", ou a uma convencionalização "anormal") e para a inter-relação entre ato e identidade, a qual embasa discussões sobre ação autoral (*agency*, representando o quanto esse sujeito do ato performativo seria, de fato, um sujeito contínuo e capaz de determinar a transformação do discurso em ato, sem as interferências de uma testemunha implícita, ou das estruturas de poder ali envolvidas).

O efeito de gênero que Butler formula em *Bodies That Matter: On the Discursive Limits of "Sex"* (de 1993, portanto, em continuidade às ideias

expostas em *Gender Troubles*) não teria um sujeito anterior ao ato, ou mesmo além dele (a performatividade descrita por Butler não é escolhida, mas "derivativa" de uma lei). Como a *performance* teatral depende de um ato consciente de um sujeito "voluntariado", ela diferencia-se dessa performatividade social, que está além do sujeito e resulta da reiteração de normas. Diamond (2000), por outro lado, defende que a performatividade ocorre de maneira concentrada na arte da *performance* e no teatro, uma vez que a "*performance* de gênero" seria, ela mesma, uma reiteração (uma espécie de citação) e não um ato "original", podendo, portanto, ser aproximada da prática teatral e empregada para fundamentar a ação do teatro feminista sobre a mediação, no corpo, da ordem simbólica. As afirmações de Diamond (2000) não só parecem pertinentes, como também muito relevantes para a ampliação dos debates sobre o teatro feminista e o cruzamento entre gênero e a cena teatral.

Para Phelan (2001), a própria crítica feminista seria um ato performativo de discurso, que tem o poder de instaurar, de dar origem ao que se fala. A autora também relê o conceito de Austin, a fim de destacar que o feminismo é uma forma de linguagem capaz de verificar, na arte, sua felicidade ou infelicidade (visto que os atos de fala avaliam o sucesso ou a falha de seus modos de expressão/*utterances* em criar novas realidades, compreendidas como formas de pensamento e práticas). Por meio dessa leitura, a proposta feminista readquire potência, mesmo que o sujeito da enunciação não seja uma voz unívoca, hegemônica, nem uma entidade "fechada". Desse modo, "identidade", na sua formulação mais convencional, deixa de ser um pressuposto central para *agency*, e a *performance* e o teatro feministas podem conviver em paz com suas múltiplas faces (bem como com suas variadas e complexas relações entre textos e contextos) e, mesmo assim, manter sua força política.

É possível fugir da hegemonia heterossexual branca?

A pergunta sobre a persistência dos modelos de representação neutros para sexualidade, raça e etnia vem provocando novas reflexões, que se associam e contrapõem ao debate feminista sobre gênero e classe social na cena teatral. A crítica feminista negra tem proposto a valorização de formas culturais das mulheres "de cor" (afrodescendentes, latinas e orientais) e a inserção particular de raça na discussão de gênero (transformação já discutida

anteriormente, a respeito do percurso da arte feminista). A experiência da diáspora e o menor acesso das minorias raciais, tanto no espaço de representação, quanto na discussão teórica, fazem com que essas abordagens no teatro sejam, ainda, em menor número e que se posicionem, quase que inevitavelmente, em oposição às outras abordagens mais hegemônicas na crítica feminista teatral. Sua presença, contudo, representa uma revisão necessária também para os estudos em teatro.

Mais uma vez, os textos pioneiros e mais importantes advêm da literatura e das artes visuais: bel hooks, Lisa Bloom, Lucy Lippard e Adrian Piper. Anderson (2008), escrevendo sobre teatro em *Black Feminism in Contemporary Drama*, discute a história do teatro feminista negro no Estados Unidos, preocupado com a "dupla exclusão" vivida pelas mulheres de cor. As criações nos Estados Unidos dos grupos racialmente diferenciados, tais como o African Grove Company, bem como de dramaturgas "reconhecidas" (entre elas, Adrienne Kennedy e Ntozake Shange) e menos famosas (Lorraine Hansberry e Shirlene Holmes, entre outras) são analisadas pela autora, a fim de definir os traços de uma "estética" particular, caracterizada pelo conflito entre os estereótipos e a experiência das mulheres negras, a releitura da tradição popular oral, o trabalho com comunidade e o emprego de temas do cotidiano, tais como o aborto, a vitimização, a violência, o estupro, o preconceito e a discriminação.

Goodman (1994) faz recorte semelhante, observando os grupos em atuação na Inglaterra, tais como o Black Mime Theatre Women's Troupe, o Theatre of Black Women, o Talawa e o Sistren, delineando uma "linguagem" voltada para as experiências da maternidade e da autoconsciência. Richards (2003) soma ao quadro da produção feminista negra em teatro a importância da *performance* do intérprete (como no *jazz*), que gera uma qualidade multitextual e emocional, e a impureza de gêneros e linguagens (com a mistura entre drama, musical, dança etc.). Fusco (1995) acrescenta nessa listagem a revisão das raízes culturais (cubanas, no seu caso) e a reinvenção estética por meio da arte da *performance* (na obra artística que realiza e das criadoras que comenta, muito próxima do teatro).

For Colored Girl, Who Have Considered Suicide/When the Rainbow Is Enuf, de Shange, apresentado em 1974 em Nova Iorque, demarca novos rumos para a definição desse modo singular de operação do cruzamento entre feminismo e teatro. Um *"choreopoem"* (poema coreográfico) que narra a história de diversas mulheres de cor, em diferentes fases da vida,

For Colored Girls, atuado por um elenco de atrizes negras, acabou indo em contraposição a várias premissas até então associadas ao movimento: buscava desenhar um sujeito não essencialista, mas múltiplo, e fez considerável sucesso de público e crítica (saindo do Public Theatre para apresentações na Broadway) (Anderson, 2008).

Além da interferência no discurso dominante do "sujeito mulher", através da conscientização de uma realidade específica e da constituição de um fazer teatral centrado na mulher negra, esse tipo de teatro feminista passou a conviver também com as idiossincrasias de seu percurso na sociedade, rumando do teatro alternativo em direção à "absorção" pelo mercado teatral e da integração a um público mais "diversificado".

Percurso semelhante tem sido traçado por artistas solo, tais como Anna Deavere Smith, citada por Martin (1996). Quando o sentido de comunidade foi transformado, com a apresentação de suas peças *Fires on the Mirror* e *Twilight: Los Angeles, 1992* em teatros do circuito profissional e na televisão, todo o significado de resistência de sua obra precisou ser reconsiderado. Ao lado da crescente disseminação e assimilação da criação de artistas negras (com o estreitamento da relação com o teatro institucional, ainda que as limitações de patrocínio e divulgação persistam para grande parte dos coletivos), uma crítica feminista centrada em raça ainda precisa estabelecer-se no teatro, para definir melhor seus contornos.

As implicações de um teatro negro no contexto pós-colonial possuem ainda outros elementos a ser considerados. Nesse caso, mais uma vez, gênero, classe social, raça e etnia não podem ser isolados uns dos outros e a crítica feminista precisa evitar concepções imperialistas, herdadas de um contexto diverso. Segundo Kuria (2002), escrevendo sobre o teatro de mulheres no Quênia pós-colonial, a opressão feminina no país não corresponde às oposições entre rural/urbano, iletrado/educado e moderno/tradicional (mais comuns na avaliação do feminismo europeu), porque as mulheres ocupam os dois lados dessas duplas, sofrendo diferentes graus de marginalização.

A herança colonialista, parte indissociável desses contextos complexos, torna os processos de conscientização das mulheres, bem como de valorização de suas formas de expressão nas artes e a ampliação de sua participação na sociedade e na cena, ainda mais lentos: na escala hierárquica de países como a Argélia, o trabalho teatral das mulheres dedicadas às formas teatrais "tradicionais" locais (canto, dança, narrativas, entre outras) ocupa a base de

uma pirâmide, em cujo topo estão os criadores homens e atuando na tradição do teatro europeu (texto-centrista e "branco"). Nesse quadro, as mulheres dramaturgas com trabalhos reconhecidos não produzem em seu país de origem, mas na antiga metrópole, a França (Box, 2002). A pesquisa teórica e a crítica feminista em teatro podem colaborar para aumentar o diálogo entre as realidades diversas e reduzir equívocos nascidos do desconhecimento das particularidades de cada uma delas.

A expansão dos estudos feministas em teatro para outros países, além das fronteiras geográficas europeias e norte-americanas, também traz para o debate teórico o questionamento do traço "colonialista" presente nas pesquisas sobre o interculturalismo no teatro. Holledge e Tompkins (2000 buscam discutir os paradoxos e oposições que o projeto intercultural (fomentado por uma ideia ocidental de fins do século XX acerca do cruzamento entre as culturas) adquire quando diferentes posições sobre a mulher e o teatro são colocadas.

As teorias em teatro de cunho pós-colonial (desenvolvidas por Barucha, Chaudhuri, Chin e Kirshenblatt-Ginblett, entre outros) e feminista, ao lado do modelo dinâmico de cultura e *performance* de Philipe Zarilli, são convocados pelas autoras nas análises de obras interculturais. Elas são de diferentes tipos: colaborações entre criadores de culturas com diferentes origens; diálogos interculturais por meio da tradução de textos e da apresentação de espetáculos para plateias "estrangeiras"; e criações que têm a "devoração" de outras culturas como pressuposto estético (seja no treinamento ou na cena). Nos casos citados, as autoras reafirmam a relação entre teatro e política e formulam definições para identidade e subjetividade que primam pela fluidez e multiplicidade de sentidos. A própria *performance* feminina recebe diferentes conceituações (taxonômica, híbrida e nômade), de acordo com sua relação com a reafirmação ou transgressão de fronteiras geográficas e culturais.

O teatro feminista lésbico, atuando na mesma tendência de contraposição a um teatro feminista universalista que o teatro feminista negro, ofereceu maior número de estudos sobre a criação teatral, além da construção de teorias e trabalhos práticos alternativos ao teatro "heterossexual" tradicional mais definidos em suas propostas. É provável que uma situação acabe por caracterizar a outra: a divulgação mais ampla do teatro lésbico tem relação com a aparente melhor definição de seus pressupostos estéticos.

A descoberta de outras "categorias teatrais" (*butch-femme*, *camp* etc.) fornece novos modelos de identificação de gênero no teatro, em diálogo com

as teorizações de autoras tais como Dolan, Lauretis, Case, Doane e Russo (*Female Grotesques: Carnival and Theory*, de 1985). Ao mesmo tempo que reinventam a relação entre as formas teatrais tradicionais e a cultura de massas e entre o espetáculo e a comunidade, esses novos projetos "estéticos" vêm merecendo ressalvas, no que concerne a certa tendência em considerar o espectador a partir de um sujeito não contraditório, o lésbico, gerando um novo imperativo unificador (assim como é o imperativo da heterossexualidade compulsória) (Carlson, 1997).

O processo de assimilação do teatro lésbico é traduzido por Dolan (na revisão de 2007 do ensaio "Practicing Cultural Disruptions", publicado em 1992) nos termos de um teatro *queer*, que reúne criações *gays* e lésbicas, além da revisão crítica das práticas e propostas. Sem unificar esses modos de fazer teatral, Dolan se vale do conceito para expressar a mudança que nota, semelhantemente, nas estéticas *camp* e *butch-femme*, tanto em virtude do novo contexto sociocultural e político norte-americano (pós-11 de setembro), quanto de seu olhar pessoal para com os dez anos de vigência de um teatro de questionamento das sexualidades feito pelas mulheres (o qual vem se permutando de um fazer teatral "transgressor", não para outro "assimilado", mas menos "progressista"). Segundo a autora, no momento atual, em que a visibilidade não é mais um problema central para os comportamentos sexuais não heterossexuais (imagens da cultura *queer* são constantes, inclusive, na televisão), o teatro feminista lésbico ainda necessita romper seus laços com o realismo, para alcançar de melhor forma sua proposta política disruptiva e uma estética menos conformista (em que a pornografia não seria mais o elemento essencial).

A crítica *queer*, exemplificada por Meyer (1994), posiciona-se pela definição do discurso do *camp* e encontra fundamentação nos trabalhos do chamado pós-feminismo, de Butler, e das teorizações de Tereza de Lauretis e Simon Watney. O *camp* nasce como estratégia ativista, em grupos engajados ao movimento *gay* nos Estados Unidos, tais como o ACT UP, o Queer Nation e o Radical Faeries. Para o autor, contudo, o *camp* não é mais uma "sensibilidade" e já se constitui uma convenção ligada à identidade *queer*, também apropriada pela cultura *pop*.

Com essa transformação do conceito, as definições de Watney e Lauretis, que relacionam o *camp* ao fenômeno da Aids e aos questionamentos sobre a medicalização do corpo homossexual, precisam ser opostas a uma nova acepção. Esta afirma o *camp* como uma atitude política, disposta

em oposição à assimilação das culturas *gays* e lésbicas tipicamente "classe média" e em favor de uma ideia de sujeito múltipla, improvisacional e construída por atos estilizados. A contestação que empreende não se limita à sexualidade, mas tem como alvo todas as demais identidades marginalizadas. Nos estudos feministas, a cultura *camp* não é muito explorada, a não ser em relação às criações do teatro feminista lésbico.

Pode-se afirmar que o rompimento com a hegemonia heterossexual branca na sociedade, na cena teatral e na própria crítica feminista tem sido preocupação central da crítica feminista em teatro, em especial de fins do século XX. Contudo, esse processo não é, em nenhuma das instâncias citadas, facilmente alcançável, e tem necessitado conviver com a comodização das propostas estéticas dos teatros feministas negro e lésbico, bem como com sua atração pelo "separatismo". Segundo Brand e Korsmeyer (1995, p.412, tradução nossa):

> Esferas separadas para a arte das mulheres (e estética feminista) não são mais iguais, ou melhor que aquelas dos homens, assim como espaços e instituições segregados para pessoas de cor foram (ou são) semelhantes a aqueles reservados apenas para brancos. Porque em nenhum dos casos eles são realmente separados, nem podem tornar-se assim.

Uma estratégia para compor de outra forma o quadro exposto acima pode ser o emprego do vocabulário dominante, de um modo que evidencie que este não é o único possível, nem o "verdadeiro": a historicização e relativização dos conceitos e práticas precisa entrar em campo. Assim como o feminismo não deve ser separado da experiência, nem resistir ao pluralismo, a teoria feminista em teatro também não pode abandonar sua preocupação em revelar e desafiar o contexto que a produz. Além disso, precisa direcionar-se por uma perspectiva autêntica e múltipla, a partir dos diversos pontos de vista das mulheres, bem como das formas teatrais que desenvolvem a fim de traduzir esses pontos de vista. Por mais que a teoria crítica feminista em teatro tenha "descoberto" múltiplos espaços criativos, é ainda em relação a obras e processos artísticos que ela pulsa. Como se dá o cruzamento entre os papéis da mulher, o engajamento político no que tange às questões de gênero no fazer teatral e as formas de representação da mulher na cena (diálogo que justifica e motiva a crítica feminista) é o que será discutido a seguir.

Parte II
Por uma história do teatro feminista

3
O *CORPUS* DA PRÁTICA: INVENÇÕES DA PRODUÇÃO TEATRAL NA CENA FEMINISTA INTERNACIONAL

> *"[...] se sua política não estiver sendo representada no palco, faça seu próprio teatro, ou escreva e fale sobre a necessidade de seu tipo de feminismo, seu tipo de representação encenada; não espere ninguém fazer isso por você; faça você mesma."*
>
> (Goodman, 1994, p.4, tradução nossa)

O pessoal é político e a formação dos grupos de teatro feminista internacionais

A constituição dos grupos de "despertar de consciência" (CRs), norteados pelo ativismo no movimento das mulheres em fins dos anos 1960, visava possibilitar que as experiências pessoais encontrassem eco nas estruturas políticas, tornando-se fundamento do trabalho de emancipação das mulheres. A transferência desses pressupostos de compartilhamento e engajamento para o emprego do teatro como ferramenta da ação política pelos grupos surgidos dentro do movimento, ou inspirados por seus ideais, está na raiz do teatro feminista contemporâneo. A transição dos coletivos teatrais voltados para a agitação política para outros grupos com perfil mais independente dos CRs, já discutida no segundo capítulo, ocorre em paralelo à investigação estética por novas formas, novos conteúdos e uma nova relação com o público.

Nas artes cênicas, o *slogan* "o pessoal é político" encontra materialização num teatro feminista, tão diverso em seus exemplos quanto puderem ser a cena e a compreensão do que constituem ação política, discursos de

identidade e processos de criação teatral. Os novos grupos constroem seus projetos a partir de suas histórias pessoais, transformadas em matéria cênica e manipuladas de maneiras variadas. O material "pessoal" renasce na cena improvisado como situação dramática; contado como depoimento, sem qualquer alteração; incorporado a mitos e histórias tradicionais; tornado cena estruturada por meio de dramaturgia coletiva; ou, ainda, reescrito em canções, entre outras formas de recriação. Seus objetivos (com focos particulares em cada grupo) nascem do desejo de autorreconhecimento e variam, de modo geral, entre uma série de ações abaixo descritas:

a) despertar a consciência das mulheres para com as políticas de opressão (revelando o sexismo presente nas instituições e nas pequenas situações cotidianas) por intermédio do teatro;
b) viabilizar um espaço de expressão para qualquer mulher que queira falar, por meio da arte teatral, a respeito de sua experiência "sexuada" no mundo;
c) oferecer oportunidade para as mulheres se entenderem como parte de uma coletividade;
d) enfocar a vivência da mulher contemporânea;
e) eleger um tipo de espectador qualificado pelo gênero, priorizando uma plateia de mulheres. Segundo o discurso de alguns dos grupos ouvidos por Rea (1996), a plateia de mulheres aumenta a liberdade das intérpretes em acessar temas tabus, tais como o corpo feminino explícito, opções sexuais não convencionais, sentimentos extremados, sonhos secretos etc. Uma plateia de mulheres, além disso, facilita o contato entre as duas partes posteriormente ao espetáculo (por vezes um contato informal e, por outras, organizado em debates mais estruturados);
f) estreitar o diálogo com a plateia, por meio da identificação entre realidades das intérpretes e do público, depois de eliminadas as resistências iniciais ou "equalizadas" as formas de intimidade "paralelas" (que ocorrem quando casais heterossexuais vão juntos ao teatro...). Para alguns grupos, contudo, a resistência inicial percebida em apresentações para plateias "mistas" é também importante para a recepção do espetáculo, uma vez que a aceitação de situações controversas da experiência passa pela não aceitação, antes de tornar-se inteligível (Rea, 1996).

g) acessar temáticas várias, nas chaves da intimidade e do autorreconhecimento. Para tanto, os temas são escolhidos a partir da realidade cotidiana, com ênfase na experiência particular das mulheres (por exemplo, as temáticas da maternidade, da exclusão, da violência etc.) e com vistas à revisão do sentido desses eventos. A seleção de vivências típicas dentre as que são mais "gerais" é perpassada pela discussão essencialista, ainda que alguns grupos estejam mais atentos ao risco da repetição de um discurso modelar sobre o que é ser mulher, efetuando uma crítica aos postulados que preconizam seu "lugar específico" no mundo. Essa predisposição para a identificação gera, por outro lado, algumas expectativas da plateia quanto à abordagem de determinados temas, entre eles, a homossexualidade feminina (o que nem sempre é especificamente tratado pelos grupos);
h) empregar estratégias de construção da cena que permitam, ao lado do autorreconhecimento do espectador, a consciência dos mecanismos de opressão. Para apresentar uma situação de vida, portanto, cumpre construir uma tensão entre como a experiência foi vivida e como é apresentada. No Women's Unit, grupo dirigido por Roberta Sklar em Nova Iorque, a estratégia de "estranhamento" consiste em evitar o enfoque na dimensão emocional, com vistas a acentuar os mecanismos de opressão. Essa quebra no percurso ficcional, ao mesmo tempo, recusa a tradição formal na expressão das emoções, que encontra raízes numa ideologia que não é culturalmente neutra (a composição emocional é socialmente organizada) (Tait, 2002).
i) construir uma "estética" que viabilize veicular imagens e comportamentos que não possam ser englobados na dimensão de controle da diferença entre os sexos, propondo o redesenho desses padrões "ideais". Segundo Sklar (apud Rea, 1996, p.40, tradução nossa): "Nós desenvolvemos o que chamamos, como termo geral, uma estética grotesca ou feia. As pessoas queriam ampliar uma extremidade do espectro, para poder trabalhar com raiva, feiura, agressividade, ruído, parecendo muito feias".
j) desestabilizar a experiência da plateia no que tange ao considerado impróprio para a caracterização do sujeito mulher pela cultura dominante. Na cena, isso é realizado via a mistura de linguagens, o entrechoque de sentimentos e conteúdos contraditórios e a exploração de

> estados incomuns. Embora essa proposta pareça bastante "artaudiana", Rea (1996) enfatiza a ideia de que esse processo, mesmo quando inclui uma releitura dos usos do corpo (seja na cena ou nos processos de treinamento), prioriza a consciência. Nos trabalhos dos primeiros grupos de teatro feminista, romper o contexto mental vinha, portanto, antes das propostas de liberação das tensões do corpo e de flexibilização das suas formas de expressão.

A variedade de maneiras como esses objetivos são articulados colabora para a dificuldade de se formatar uma definição estreita do termo "teatro feminista". Nem todos os coletivos identificam-se com o nome "teatro feminista", embora realizem espetáculos nos quais a questão das mulheres na sociedade seja central. Essa multiplicidade de discursos vai determinar não só a constituição de critérios bastante flexíveis para a análise do teatro feminista como sugere, por outro via, a necessidade crescente dos grupos (por inúmeras razões, desde ideológicas até mercadológicas) de abandonarem intentos separatistas.

Atenta a essa mobilidade conceitual, Rea (1996) considera um grupo teatral como feminista a partir de critérios mais abrangentes que objetivos e procedimentos artísticos, entre eles:

a) número de membros homens e mulheres que constituem a equipe;
b) posições ocupadas por esses membros (se na diretoria executiva e artística, se no elenco etc.);
c) quem é o(a) autor(a) dos textos e quais os temas abordados nos textos escolhidos pelo coletivo;
d) se os objetivos e métodos de trabalho do grupo incluem políticas afirmativas e possibilitam igualdade de oportunidades, também em relação às intenções do movimento feminista;
e) como o grupo define a si mesmo e as implicações dessa definição no contexto econômico, político e cultural do momento (especialmente em termos de patrocínio e outros apoios institucionais);
f) influência do trabalho desse grupo em relação ao quadro mais amplo do teatro feito pelas mulheres (a fertilização cruzada: como as artistas do grupo circulam em outros grupos e se os métodos de trabalho de um coletivo se difundiram em outros);

g) quais tipos de imagens e representações do feminino estão ali favorecidas.

Em seus percursos, os grupos feministas viveram mudanças frequentes de formação, além da intensa flutuação entre seus membros (fato que beneficiava a troca artística, gerando similaridades temáticas e de práticas entre as companhias). A multiplicidade de grupos não permite que seja feita aqui uma lista abrangente, muito menos se for considerada a produção "em geral", sem a contextualização geográfica que defina as diversas realidades culturais. A empreita seria impedida, inclusive, pela ausência de numerosos registros sobre os grupos em atuação fora dos eixos principais da produção teatral feminista, formados por Reino Unido, Estados Unidos e Austrália.

Alguns exemplos principais retirados desse contexto, entretanto, podem servir para atestar a força do movimento e a forma como os coletivos assumiram a identidade feminista, bem como a maneira como a proposta feminista encontrou acolhida na criação teatral. A partir da análise dessa realidade, pode-se buscar ampliar a discussão para outros países, considerando suas particularidades.

Interessante notar como o engajamento dos coletivos teatrais à ideologia feminista aparece explicitado de forma criativa em alguns de seus nomes.[1] Segundo The Sphinx (apud Goodman, 1994, p.68, tradução nossa):

> A Esfinge reflete o trabalho da companhia em todas as suas qualidades:
> Ela é:
> MULHER – posicionando a experiência das mulheres no centro do palco;
> CLÁSSICA – orgulhosa do passado, desenvolvendo a tradição da escrita das mulheres;
> CONTADORA DE ESTÓRIAS – produzindo teatro original, espetacular, de alta qualidade;
> MULTIFORME – refletindo as mulheres em todas a sua diversidade e subjetividade;
> PERIGOSA – um teatro desafiador e arriscado;

1 Susan Croft (s.d.) busca organizar na internet a história dessas companhias. O projeto ainda está em andamento. O que está publicado é parte das entrevistas que nasceram da lista, e pode ser visto em: *Women theatre in the 1970s and 1980s: recollections and reflections*. 46 min. audio CD. London: In Tandem TC, 2000.

ORGÂNICA – nutrindo o desenvolvimento da escrita das mulheres.
Ela tem:
UMA CABEÇA DE MULHER – ser uma voz de liderança no objetivo da "privação do direito" cultural da mulher;
UM CORPO DE LEÃO – para lutar pela liberdade criativa das mulheres artistas.

The Omaha Magic Theatre, At the Foot of the Mountain, San Francisco Women's Street Theatre, Woman's Space, Lilith Theatre Company, Split Britches, The Women's Street Project, It's All Right To Be a Woman Theatre e The Women's Experimental Theatre ocupam as ruas e teatros alternativos nos Estados Unidos, enquanto os grupos Red Ladder, Joint Stock, Welfare State, 7:84, Avon Touring, The Millies, Beryl and the Perils, Charabanc, Emmatroupe e Clapperclaw movimentam o teatro feminista no Reino Unido. No Canadá, o Théâtre Experimental des Femmes representa um grupo feminista "histórico".

De maneira geral, as companhias em seu início são de escala menor (no número de integrantes, no tamanho dos teatros onde se apresentam, na estrutura de funcionamento, nas possibilidades de turnês nacionais e internacionais e na independência financeira de seus membros) e concentram-se nos grandes centros urbanos, onde as oportunidades são maiores. Embora sejam semelhantes no que tange aos patrocínios e à estrutura administrativa (entre pequena e média escalas), seus perfis variam entre exemplos de companhias mistas (At the Foot of the Mountain, norte-americano, e Solent People's Theatre e Volcano Theatre, ambos ingleses) e grupos compostos só por mulheres (tais como os ingleses Monstruous Regiment, Tear Theatre e Trouble and Strife, e o norte-americano Split Britches), assim como entre grupos voltados para plateias exclusivamente lésbicas e outros, para plateias apenas de mulheres, ou mesmo sem pré-especificações no que tange ao gênero e opção sexual do público.

As variações são também geográficas: na avaliação de Goodman (1994), o teatro feminista norte-americano é mais voltado para a pesquisa da cena e apresenta uma corporeidade mais explícita, enquanto o teatro feminista inglês preocupa-se mais com a invenção dramatúrgica. Contudo, a autora pondera que o teatro feminista norte-americano é responsável pela ampliação da definição de texto e exige um olhar mais contextualizado, voltado

para as escolhas efetuadas na cena. Vale lembrar que a circulação de informações práticas e teóricas e o estreitamento da contaminação entre os grupos pode acelerar desmontes nesse tipo de diferenciação geográfica.

Os grupos de teatro feminista compartilham uma história constrangida pelo reconhecimento artístico restrito, pouco dinheiro para as produções e falta de continuidade nos apoios oficiais, além de uma atenção secundária (e, muitas vezes, preconceituosa) nas publicações (sejam da mídia ou na academia). Embora pareça contingente, a implicação dos meios de produção (fonte financeira e investimento público; espaços usados para ensaio e apresentações; tipo de espectador mais usual e frequência de público; limitações temporais do processo; etc.) é fundamental para a discussão da estética do teatro feminista e seus métodos de trabalho. Segundo Goodman (1994, p.87, tradução nossa):

> "Controle sobre os meios de produção" é uma frase de sentido complexo nos contextos social e histórico que podem ser relacionados de modo proveitoso ao estudo do teatro feminista contemporâneo. Observando as áreas que as companhias feministas podem controlar e sobre as quais têm o controle, é possível falar mais precisamente sobre as semelhanças e diferenças entre os teatros feministas, teatros de mulheres e teatros alternativos de outros tipos.

O teatro feminista é o espaço no qual as mulheres podem problematizar a relação entre seu fazer teatral, os meios de produção a que têm acesso e a razão das restrições a que estão submetidas, especialmente quando decidem constituir na cena uma voz própria. Ao lado do exercício de sua face política e artisticamente dissidente (e economicamente alternativa), as atuações dos grupos não seguem um único tipo de relação entre teatro e engajamento, variando entre a agitação política e o protesto e a pesquisa teatral relacionada às representações de gênero na cena. Mais potentes durante o movimento da contracultura, fosse em confronto com o sistema artístico (postura que o Guerrilla Girls, estabelecido em Nova Iorque desde 1985, exemplifica), ou com a realidade social (tal qual o Red Ladder Theatre, fundado na Inglaterra em 1973), a agitação e o protesto persistem em expressões contemporâneas, porém, mais enfraquecidos que a pesquisa "de linguagem".

Essa variação no cruzamento entre as ações política e teatral não quer dizer que invenções estéticas não tenham ocorrido nos grupos engajados,

nem que a pesquisa estética não inclua a crítica social e política. O Punch and Judies, coletivo que operou a partir de 1971, dedicado à realização de manifestações públicas, trouxe inovações para o teatro de rua e para a relação com o espectador, conforme demonstra a montagem *The Amazing Equal Pay Play,* de 1972. Por outro lado, o Mrs. Worthington's Daughters, quando abraçou o objetivo de encenar autoras do passado, proporcionou na cena a concretização de vários dos pressupostos do feminismo engajado, entre eles, igualdade de oportunidades e reescritura da história das mulheres.

A atuação dos grupos parte do *agitprop* e das demonstrações de rua (com grupos, em sua maioria, mistos) nos anos 1960 e segue para formações de outros coletivos, refletindo, por um lado, uma preocupação maior com a linguagem artística e, por outro, a tendência ocorrida no movimento feminista depois dos anos 1970. Conforme já descrito, eles florescem nos grupos mistos de esquerda e caminham para a constituição de grupos de mulheres e, desses, para grupos ainda mais "específicos", que espelham as divisões internas no movimento. Em termos da linguagem teatral, as manifestações de rua dão lugar ao drama documental, com influência do realismo social, o qual vai conviver, posteriormente, com toda sorte de experimentações menos afeitas ao ilusionismo realista, assim como com as influências de modos de fazer teatrais menos "institucionais", da cultura de massas, do teatro físico-visual e da *performance*.

Esse percurso pode ser notado, por vezes, na história de um só grupo: O Cartoon Archetypical Slogan Theatre, coletivo formado em 1964 dentro do Partido Trabalhista inglês, voltado para o *agitprop*, deu origem em 1968 ao AgitProp Players (a fim de fazer a mediação entre grupos políticos preocupados coma ação cultural), que originou, em 1973, o Red Ladder (misto, com sede em Leeds, e cujo trabalho fundamentava-se na linguagem do realismo social, em montagens tais como *A Woman's Work Is Never Done*), o qual veio a dividir-se mais tarde, dando nascimento ao grupo teatral feminista Broadside Mobile Workers Theatre, que encena, a partir de 1974, histórias mais contínuas e com personagens mais construídos, sob influência do teatro de Brecht (em peças tais como *Taking Our Time*e *Nerves of Steel*).

Ainda que a maior parte dos coletivos não tenha se mantido após os anos 1980 (se fosse possível apontar uma razão principal, ela seria econômica), alguns grupos sobrevivem hoje, mesmo que com mudanças de direção artística e de elenco. A história do The Sphinx Theatre Company ilustra

esse processo. Sediado na Inglaterra, o Sphinx nasceu em 1973 com o nome Women's Theatre Group, e em 1990 mudou de nome e se refez em um novo coletivo, composto por homens e mulheres (os homens, contudo, não ocupam as posições de direção e de dramaturgia), continuando a atuar neste novo século.

Outros coletivos foram fundados após o auge do movimento das mulheres em sua "segunda onda" (como é o caso do Siren, inglês, fundado em 1979, e do Echo Theatre, que começou a atuar no Texas, em 1997). O surgimento de grupos maiores (tais como o Gay Sweatshop e o Monstruous Regiment, no Reino Unido, e o Spiderwoman, na América do Norte) dependeu da ampliação da tolerância da sociedade (e das plateias) para com as ideias feministas, o que significou uma abertura financeira, com a melhora na negociação com as instituições de fomento e maior frequência e suporte dos espectadores.

Se os primeiros grupos feministas dependiam quase que exclusivamente da bilheteria para sua sobrevivência, os grupos que se expandiram entre os anos 1970 e 80 estabeleceram, no caso do Reino Unido, uma relação tensa com o Arts Council e outros organismos de apoio, adaptando suas estruturas ao fluxo e refluxo das políticas culturais. De um *status* coletivo, como as cooperativas teatrais feministas, transitaram para grupos de *small management* (com pequena estrutura administrativa) e *management collective* (com administração coletiva), o que significaria menos pessoas trabalhando nas funções diretivas, num núcleo criativo coeso e mais permanente, e um maior número de colaboradores eventuais, em caráter temporário.

Mesmo quando financiados, contudo, os grupos sofriam com a resistência das políticas públicas em reconhecerem seu sistema de trabalho eminentemente coletivo (a dramaturgia coletiva, por exemplo, esbarra na necessidade de um autor único, que assine o texto teatral para que possa receber subsídios oficiais) e com a má recepção dos temas feministas, em especial dos que abordam a sexualidade e o comportamento lésbicos. No quadro impresso pela política cultural monetarista e liberal dos anos 1980-90, os grupos feministas precisavam competir entre si, à medida que os organismos de apoio escolhiam fomentar apenas alguns entre os vários coletivos em atuação. Dessa forma, o crescimento de grupos tais como o inglês Gay Sweatshop, que passou a receber maior ajuda financeira (mesmo que insuficiente), significou, ainda que indiretamente, o desaparecimento

de companhias menores ou menos estabelecidas, tal como ocorreu com o Coventry Lesbians Theatre Group e o Hard Corps.

Nos mais de cinquenta anos de história do teatro feminista, é possível localizar mais de uma geração de artistas, entre atrizes, diretoras e dramaturgas, cujos trabalhos conviveram com transformações no contexto político, econômico e social (entretanto, também precisam ser levadas em conta as experiências individuais das artistas, que determinaram novos rumos aos coletivos e ao teatro feminista). Quando o Monstruous Regiment foi formado na Inglaterra em 1975, advindo dos grupos de agitação política de orientação socialista, caracterizava-se como um coletivo composto por homens e mulheres. A afirmação da influência do movimento das mulheres reflete-se no encaminhamento do grupo para uma postura mais feminista em seus conteúdos e intenções. Sua composição tornou-se exclusivamente de mulheres. Entre seus métodos de trabalho estão o processo de colaboração, a dramaturgia comissionada e leituras encenadas de novos textos. Cortes financeiros nas décadas de 1980 e 90, contudo, significaram a redução das políticas afirmativas e inclusivas.

Semelhante relação entre o contexto cultural e o desenvolvimento dos coletivos teatrais feministas pode ser identificada na trajetória do Gay Sweatshop. O grupo constituiu-se após o segundo Women's Theatre Festival, em Londres, como um coletivo misto, reunindo *gays* e lésbicas em torno da busca por diferentes formas de ação política. Seu interesse acompanhava o questionamento da domesticidade feminina herdada do pós-guerra, típico das peças "pré-feministas" (de Doris Lessing e Shelagh Delaney, entre outras). O separatismo e o *get out* (assumir publicamente a identidade homossexual) ainda não eram tão centrais para o Gay Sweatshop quanto a ampliação da percepção coletiva e individual para as identidades e realidades "alternativas", preocupação que inspirou suas primeiras criações, *Mr X*, de 1975, e *Any Woman Can*, de 1976.

Num momento seguinte, quando as "políticas pessoais" ganhavam destaque, o grupo abandonou o foco nos temas do trabalho feminino e das relações de poder entre homens e mulheres, em favor do questionamento da identidade heterossexual. Entretanto, mesmo nessa atmosfera aberta à diversidade, constrições no espaço oferecido para as mulheres homossexuais no grupo causaram, em 1977, a separação do Sweatshop em dois núcleos independentes artisticamente, um de homens e outro de mulheres.

A constituição do Sweatshop Women's Company pelas mulheres pode ser lida em paralelo ao rompimento no Gay Liberation Front, quando as lésbicas afastaram-se dos grupos ativistas *gays* e se associaram aos movimentos de mulheres. Nessa etapa, era crucial para as artistas do grupo a expressão de sua realidade homossexual por meio de soluções formais originais, mais distantes das tradições *camp* e *drag*. Entrava em cena o estilo documental (em torno de eventos reais, tanto históricos quanto contemporâneos, cotidianos), mais próximo do realismo. Esse enfoque e o diálogo com o público, por meio de uma pesquisa de expectativas sobre "temas futuros", motivou a criação de *Care and Control*, em 1977. A reunião do grupo tornou a acontecer em 1984, coincidindo com a reaproximação entre *gays* e lésbicas, na esteira da medicalização da Aids e do florescimento da cultura *queer*.

A trajetória do Siren, também no Reino Unido, representa outros aspectos da relação entre o percurso das mulheres na sociedade e seu fazer teatral, nutridos pela nova realidade da década de 1980. O Siren foi fundado em 1979 e, desde o início, definiu-se como um grupo feminista lésbico, formado só por mulheres e preocupado com o movimento feminista e a cultura e música *punks*. Em virtude do nascimento mais tardio e de seu tipo de abordagem, o Siren estabeleceu pontes com a fase que sucedeu o tema "pessoal é político", abraçando a causa das políticas de identidade e o cruzamento entre gênero e sexualidade. Como traço particular, portanto, o Siren trouxe uma oposição clara ao universalismo do movimento das mulheres, por meio do posicionamento da identidade lésbica como ponto de partida viável para o processo de mutação no *status* das mulheres na sociedade. Ao lado desse traço, surgem a relação entre teatro e música, as influências da cultura pop, o uso do humor visual e uma perspectiva mais "internacional" para o pensamento feminista. Experimentos com a linguagem teatral, com ênfase na visualidade (em *Bubbles,* de 1987, e *Hotel Destiny,* do ano seguinte), aproximaram o grupo do teatro físico, relação "oficializada" em *Swamp,* dirigido pelo Théâtre de Complicité.

O novo contexto da década de 1980 também determinou para o grupo um percurso específico em que estão imbricadas, mais uma vez, escolhas estéticas, recepção crítica e políticas públicas de apoio à produção teatral. Ao surgir, o Siren já encontrou companhias estabelecidas e patrocinadas pelo Arts Council, com as quais era mais difícil competir por fundos. Ao mesmo tempo, a plateia, formada por espectadores mais jovens, dividia sua atenção

com outros meios de comunicação de massa. Em consequência, o Siren produziu poucos espetáculos e se manteve na corda bamba econômica, embora ainda em atividade (*The Lunch Our* é sua criação mais recente).

Em fins dos anos 1980, o lugar alcançado pelo teatro feminista não era dos menos complexos. Segundo Goodman (1994, p.41, tradução nossa):

> O resultado [...] indica que ou os grupos "só de mulheres" estão se tornando menos comuns (talvez em virtude da situação de crescente dificuldade em patrocínios), ou os grupos "pró-feministas" mistos estão se tornando mais comuns. A última sugestão inclui uma quantidade maior de implicações, tais como a crescente atenção pública aos assuntos do feminismo e a crescente visibilidade dos "temas das mulheres" num grupo de esferas públicas, incluindo os meios de comunicação e a Academia.

As transições pelas quais passaram os coletivos teatrais feministas em seus anos de existência, respondendo a uma série de dificuldades, geraram, por outro lado, novas soluções criativas e modelos alternativos de estrutura administrativa. A cooperativa parece ter-se tornado a opção que melhor abarca o ideal de rompimento com a hierarquia das funções criativas, ao mesmo tempo que permite a valorização dos talentos individuais (inclusive em termos financeiros). As funções de poder são, por vezes, coletivizadas. Por outras, mulheres ocupam individualmente cargos de direção artística, e a dramaturgia, seja comissionada ou colaborativa, é, do mesmo modo, capitaneada por mulheres.

As organizações de suporte continuam a ocupar posição importante, especialmente para artistas estabelecidas na década de 1980, ainda pouco autônomas em relação à obtenção de fundos. Apesar das dificuldades, as realidades socioeconômica e política também nutrem positivamente as descobertas formais do teatro feminista; tanto que, em meados dos anos 1990, o quadro geral pode ser lido como uma recombinação ampla dos elementos que caracterizaram o teatro feminista em suas primeiras tintas. Somados a eles, surgem outras tendências de final de milênio, resultando no estabelecimento de uma política e uma poética próprias.

Após os anos 1990, o teatro feminista manteve seu percurso de transformação. Nos Estados Unidos, novos grupos continuaram a surgir (Los Angeles Shakespeare Company – Lawsc –, criada em 1993 só com mulheres,

dedicada a encenar a obra de Shakespeare; About Face Theatre, de 1996, misto, de Chicago, entre outros). Acompanhando a tendência de aproximação entre teatro e *performance*, mímica e dança, o teatro feminista também buscava pontes de conexão com a exploração do corpo, do movimento no espaço, do gesto e da visualidade da cena (também com a inclusão de recursos visuais oferecidos pelas mídias digitais) empreendidas por essas áreas. O Belt and Braces, no Reino Unido, já havia desenhado esse caminho, que em grupos tais como o Tattycoram (discutido a seguir) vai afirmar-se como foco principal.

De acordo com Goodman (1994), parte desse entusiasmo pela *performance* decorre da possibilidade de barateamento dos custos de produção. A *performance* permite o uso de espaços alternativos ao palco teatral tradicional; menor investimento em tempo de ensaio; maior autonomia criativa em relação ao texto dramático e a opção pela não inserção no mercado de arte. Além disso, o projeto feminista coincide com as propostas estéticas da *performance*, na ênfase na corporeidade, na relação estreita entre a obra e o artista, na quebra do enquadramento ficcional e na inclusão do espectador no aqui e agora da obra.

O critério de produção também parece determinante na aproximação do teatro feminista, por um lado, ao cabaré e ao *stand-up* (formas comercialmente viáveis) e às formas multimidiáticas (como uma tendência do teatro visual como um todo) e, por outro lado, ao teatro comercial dos grandes teatros e produções. Esse processo de assimilação cultural, contudo, não significa o rompimento com os pressupostos de confronto com o capital, mas a compreensão da inserção inevitável de parte do teatro feminista no mercado de arte, com consequências ainda a serem observadas.

As organizações de suporte

Não seria exagerado afirmar que cada grupo de teatro feminista tem funcionado como um núcleo de resistência e de suporte às criações das mulheres. Entretanto, o estabelecimento de comunidades artísticas e instituições de apoio às atividades coletivas e individuais também é fator essencial para a expansão da produção feminina no teatro e para a integração dessa produção ao mundo artístico. Por sugerirem um outro tipo de composição entre arte e sociedade, determinada pelo confronto às normas dominantes e reclamando

um espaço particular de atuação, os grupos e artistas dependiam dessa forma de articulação. Em Nova Iorque, nos Estados Unidos, o Women's Interart abriu suas portas em 1969; em 1971, adquiriu sede própria, dedicando-se à produção de cursos e espetáculos e à cessão de espaços para exposições e ensaios. Tornou-se sede do Women's Experimental Theatre (WET) e do Split Britches. Na Inglaterra, o Women's Playhouse Trust estabeleceu-se em 1981, a fim de apoiar a produção de artistas, na maioria mulheres, nas áreas de teatro, dança e artes visuais. A seu lado, o Royal Court Theatre assumiu o papel de apoio para o trabalho de muitas dramaturgas.

O Wapping Project, iniciado em 1993 pelo Women's Playhouse Trust, visava estender a experiência de suporte para a criação de um espaço "sexuado", com a transformação de um antigo prédio na casa de artistas mulheres. Segundo Judith Rugg (2002, p.37, tradução nossa):

> Historicamente, as mulheres tiveram menos acesso ao espaço do que os homens e, consequentemente, tiveram menos controle sobre seu meio; em seu acesso restrito ao espaço, as mulheres foram subordinadas culturalmente. Homens e mulheres têm sido alocados em espaços diferentes culturalmente e é aspecto integrante do manifesto do Trust que oferecer às mulheres espaço material onde produzir e mostrar trabalhos é dar a elas oportunidades de receber público e reconhecimento.
>
> A casa é um local importante de sentidos ideológicos e sugere um lugar de relevância na criação de identidade. O Wapping Project, casa do Women's Playhouse Trust's, reverte as categorias binárias do "masculino", enquanto espaço público de produção, e do "feminino", enquanto espaço privado de reprodução e do lar.

No projeto, o estabelecimento de um espaço físico concretizava a ideia de organização de um lugar de interferência, num sentido amplo do termo. Nesse espaço, podiam concentrar-se os movimentos de introspecção e expansão, a diversidade das propostas e a intenção de constituição de uma força coletiva.

Nem todas as organizações, entretanto, tinham a participação institucional. Algumas delas estruturaram-se em torno dos próprios artistas, como é o caso do WOW Cafe, em Nova Iorque. Conforme narra Solomon (1996), o WOW Cafe surgiu no início da década de 1980 com a intenção de reunir

o trabalho de artistas mulheres e possibilitar um espaço de intercâmbio e convivência entre elas, a comunidade e grupos visitantes. A princípio mais informalmente, coletivos e artistas compunham um núcleo central, formado por diferentes grupos, entre eles o Spiderwoman Theater e o Hot Peaches (não mais em atuação). Grande parte das participantes eram artistas lésbicas, que buscavam a representação de sua realidade homossexual em seus trabalhos, voltados para um público predominantemente lésbico.

Em resposta aos desejos de fortalecer conexões com grupos europeus que conheceram em *tournée* e ampliar a abrangência das atividades dos coletivos reunidos no WOW, foi organizado o Women's One World (WOW) Festival, em 1980. Lois Weaver e Peggy Shaw uniram-se a outras artistas, constituindo o Allied Farces. Com mais um grupo de voluntários, o Allied organizou ações de preparação que resultaram, entre outras coisas, em algum dinheiro para o festival e – mais fundamental do que isso – no aprendizado em produção coletiva, bem como no esboço de uma protoplateia. Ao final do festival – que trouxe grupos convidados dos Estados Unidos e da Europa em troca de publicidade e de intercâmbio e sem grandes somas envolvidas – o Allied Farces havia conquistado *know-how* em produção e nas áreas técnicas, além de garantir convites futuros para a realização, num espaço em comodato, de noites dedicadas às apresentações só de artistas mulheres, com dança, poesia e *performance*.

A próxima versão do festival, em 1981, aconteceu em endereços diversos, aumentando a rede de conexões das artistas, e incluiu *shows* musicais, exibição de filmes e espaço para encontros, além dos espetáculos. Das novas experiências no segundo WOW Festival até a formalização daquele projeto de espaço de encontros num "teatro-cabaré", com eventos teatrais regulares e "sócios mantenedores", o WOW passou por censura indireta, mudanças de endereço e diversas reorganizações de seus objetivos e modos de funcionamento, mantendo seu discurso voltado para um teatro lésbico. As atividades – organizadas por uma gestão coletiva e, de certo modo, anárquica – eram muitas e variavam entre *brunchs*, discussões de processos de trabalho de criadoras (os Talking Slides Series), cafeteria, exposições, ações teatrais com a comunidade e noites de variedades.

Em 1983, o WOW optou pela entrada de uma administradora, que assumiu os agendamentos e atividades de organização, e passou a priorizar (além de manter o espaço aberto para outras artistas, tais como o grupo Asian

Lesbians of the East Coast) os eventos produzidos pelos coletivos mais diretamente envolvidos com o espaço. Em 1986, o WOW já era a "casa" dos Split Britches (que estreou ali *Upwardly mobile home*), do Holl's Doll, do High Fiber Comedy, do Working Girls Repertory (criador do *The snow queen,* uma releitura feminista da fábula de Andersen), do Lower East Side Girl's Chorus e de artistas tais como Alice Forrester, Holly Hughes, Peggy Shaw e Lois Weaver. A presença de projetos desses grupos garantia um nível artístico mais elevado para a programação e estreitava sua identidade com o discurso feminista.

A formação de um "supercoletivo", no qual puderam dialogar grupos e artistas, desembocou em invenções estéticas e organizacionais particulares. Da fusão de práticas e discursos emergente no WOW, nasceram elementos que identificam também o "modo de fazer" do teatro feminista lésbico, favorecido pela atmosfera de suporte coletivo, viabilizada pelo espaço comunal. São eles:

a) temática feminista e lésbica;
b) invenção criativa dos meios materiais (figurino, luz etc.) com inspiração cotidiana e baixo orçamento;
c) atenção ao detalhe, tanto no aspecto da elaboração de objetos e figurinos quanto no recorte ficcional (as peças mantém foco num momento da vida, em vez de buscarem uma progressão dramática mais "épica");
d) métodos de trabalho coletivizantes e não hierárquicos;
e) manutenção da natureza alternativa das produções, no que diz respeito aos apoios governamentais e institucionais (não existentes e não requeridos);
f) produção cooperativada, mantida pelas artistas e por fundos de colaboradores;
g) oportunidade de formação de equipes de administração e técnicas;
h) independência da crítica especializada e constituição de uma plateia crítica de mulheres, fiel e que oferece apoio;
i) socialização da função de direção dos trabalhos na maior parte das experiências;
j) abertura à experimentação e à aprendizagem "em processo".

Embora os coletivos mais conhecidos e comumente analisados estejam localizados no Reino Unido e nos Estados Unidos, grupos e instituições autônomas estão sediadas em outras regiões. Esse é o caso de El Cuervo e El Hábito, em Coyoacán, na Cidade do México. Criado por Jesusa Rodríguez e Liliana Felipe, El Cuervo funcionou como um espaço de apresentações; El Hábito, aberto posteriormente pela dupla, tornou-se ponto de encontro de ativistas dos direitos humanos, feministas, lésbicas, *gays* e de uma plateia diversificada, identificada com os movimentos progressistas. O espaço sedia a companhia Las Divas,[2] em produção desde os anos 1980.

No final do século XX, as organizações de suporte continuaram seu papel fomentador da criação teatral das mulheres. The Fund for Women Artists abriu suas portas em 1994, em São Francisco, e o New Georges em 1992, em Chicago. No discurso das novas organizações, era enfatizada a preocupação em oferecer "oportunidades", "estrutura", "espaço" para o trabalho das mulheres, em "redes" abertas e livres, embora as bandeiras engajadas dos anos 1960-70 não fossem mais abertamente desfraldadas.

O processo coletivo e exemplos de colaboração no teatro feminista

O processo de criação coletiva colaborativa (*devising theatre*) foi um sistema de trabalho bastante difundido nos primeiros grupos de teatro feminista, porque possibilitava a distribuição mais democrática das atividades no processo de criação, o sucesso de formas alternativas de produção (sem apoio financeiro institucional) e a geração de um material dramatúrgico mais condizente com as perspectivas das artistas envolvidas nos processos. Esse processo coletivizante (herança tanto da forma de atuação dos CRs quanto dos grupos de teatro alternativo) viabilizou também o surgimento de uma nova dramaturgia, impulsionando o trabalho de várias autoras.

Diferentes processos de trabalho eram determinados pela relação entre as criações do texto dramático e da cena. Algumas obras eram comissionadas pelos coletivos e as autoras criavam textos a partir de temas solicitados

---

2 Disponível em: <http://hidvl.nyu.edu/video/NYUb13493731.html>. Acesso em: 13 mar. 2009. O *site* do espaço, <www.elhabito.com.mx>, estava em manutenção na data do acesso.

(trabalhando com maior ou menor proximidade, em relação ao cotidiano dos ensaios), os quais podiam ser encenados ou não. Leituras encenadas apresentavam o texto antes da produção do espetáculo, ou no lugar desta.

O aparecimento de Bryony Lavery (no WTG e no Gay Sweatshop, entre outros grupos), Michelene Wandor (no Gay Sweatshop, entre outros) Tash Fairbanks (no Siren), Ntozake Shange (no Talawa), Sarah Daniels (apoiada pelo Women's Playhouse Trust) e Paulette Randall (no WTG e no Theatre for Black Women), independentemente do mérito individual das autoras, não pode ser separado da expansão do teatro feminista e da colaboração dessas dramaturgas com grupos teatrais.

A inglesa Caryl Churchill é uma das dramaturgas que se formaram no encontro de escritoras com grupos feministas, representando de certo modo o "sucesso" dessa experiência. Em sua carreira como dramaturga, o comissionamento surgiu numa segunda fase, quando colaborou com os grupos Joint Stock e Monstruous Regiment, de cuja relação frutificaram muitos textos, o mais famoso deles sendo *Cloud nine*. Essa fase de colaboração permitiu que a autora adquirisse confiança em sua voz criativa, estabelecendo uma assinatura pessoal.

Na América do Norte, os experimentos de Martha Boesing junto ao At the Foot of the Mountain, com peças rituais e a intensa participação da plateia, conduziu à criação de novas formas dramáticas, em textos colaborativos tais como *Junkie!*, *Journey to Canaan, The History of a Mother* e *Ashes, Ashes, We All Fall Down,* entre outras. Essa marca criativa, desenvolvida nos textos em colaboração e na direção do grupo, estendeu-se para suas obras mais autorais (por exemplo, *The web* e *River Journal*).

Os grupos podiam interferir na criação após o texto comissionado ser entregue, imprimindo maior ou menor quantidade de alterações. *Care and Control* (pelo Gay Sweatshop) e *Lear's Daughter* (pelo WTG) são obras em que é difícil precisar o nome de um só autor para os textos, os quais, embora comissionados, sofreram substanciais alterações posteriores. O termo "autoria" precisa ser revisto no caso de reescrituras mais radicais, esforço de compreensão que não costuma ser bem elaborado pelas instituições de financiamento e pela crítica, habituadas a localizar um sujeito individual que corresponda ao "objeto" texto, a ser apoiado ou não, elogiado ou depreciado. Por outro lado, em alguns casos, a reescritura pode, de fato, gerar textos que carecem de unidade e acabamento.

Por vezes, a dramaturgia (fosse ela comissionada ou coletiva) era desenvolvida a partir de improvisações e *workshops* realizados por atores e direção; nesta situação, escrever o texto era, antes, registrar essa experiência "polifônica", efetuando escolhas de acabamento do material já levantado. Esse tipo de criação requeria boa dose de escuta e sensibilidade para com a criação do coletivo.

A experiência do Trouble and Strife no processo de criação de *Now and in the Hour of Our Death,* de 1987, exemplifica o desencontro entre as expectativas do grupo e os resultados da criação dramatúrgica: embora a companhia trabalhasse, na prática, escrevendo seus próprios textos coletivamente, optou por chamar uma autora, uma vez que o Arts Council mantinha a política de só financiar um autor individual. A relação acabou sendo problemática e insatisfatória tanto para o grupo quanto para a dramaturga, representando um choque que pode ser lido como entre o teatro feminista e os mecanismos de produção tradicionais. Segundo Goodman (1994, p.103, tradução nossa):

> [...] porque o colaborativo e a cooperação são tão comuns entre esses grupos (e de fato, porque esses métodos de trabalho são alinhados com as estruturas não hierárquicas e as ideologias do próprio feminismo), parece que as políticas de patrocínio que desencorajam esses tipos de trabalho podem, desse modo, desencorajar o trabalho feminista em particular.

A criação coletiva deixa de ser, a partir da década de 1980, empregada como estímulo para a artista mulher de teatro "encontrar sua própria voz", como havia ocorrido em meados dos anos 1970. Essa mudança dialoga, entre outros elementos, com os novos rumos de alguns grupos teatrais feministas, que se deslocam de um engajamento explícito para a pesquisa de novas linguagens (nas quais o feminismo pode ser uma das tendências presentes, porém não seria mais o elemento central) (Oddey, 2003). A colaboração, nesse caso, torna-se instrumento para o levantamento e a coleta de material criativo, incluindo os benefícios da improvisação dirigida para a criação da obra final. Ao mesmo tempo, o processo colaborativo dissemina-se na prática teatral e passa a ser empregado como forma de construção da cena e do texto por diversos grupos não voltados para a questão de gênero.

Outros tipos de comunalidade no teatro feminista, para além da colaboração artística

No trabalho do grupo Common Ground, a ideia de colaboração opera também na perspectiva da exploração de um espaço coletivo e na transformação de seu sentido. O grupo, formado em 1984 no Reino Unido, partiu parte da concepção de um teatro de intervenção política na cultura e nas relações de gênero e tematizou a paz em sua primeira peça, *The Fence.* Mais do que um espetáculo tradicional, *The fence* era uma intervenção teatralizada criada por improvisações, a partir da experiência dos componentes do grupo, reunindo cenas curtas e prioritariamente visuais. A apresentação ocorria em espaços não convencionais (na igreja de Saint Paul e no Greenham Fence, no Greenham Common), o que se justificava na ideia de ocupação do espaço público por meio do teatro.

O Greenham Common havia abrigado uma antiga base da Royal Air Force (RAF) na Segunda Guerra, tornada base norte-americana durante a Guerra Fria e assim mantida com fins militares até fins do século passado. O lugar ficou conhecido em virtude dos protestos pacifistas ali sediados, que exigiam a saída dos militares da região. Em 1981, um grupo de militantes prioritariamente formado por mulheres derrubou as grades da base e fundou o Greenham Common Women's Peace Camp,[3] protestando contra a instalação de mísseis nucleares e a manutenção da máquina de guerra. O espaço foi devolvido para a ocupação civil em 2000, após disputas entre a sociedade civil e as instituições militares.

Em *The Fence,* o espectador, dividido em dois grupos (um armado e outro sem armas), também era chamado a compor o coletivo e a refletir, com o grupo, sobre a situação de confronto sugerida na peça e a interferência civil possível para aquela localidade, com sua carga política determinada. A cerca

---

3 Entre as canções da ocupação, estão "Don't think twice, it's all right", de Bob Dylan, que exorta: "It ain't no use your calling out my name boys/ I use a different one anyway/ It ain't no use your calling out my name boys/ I make up a new one each day/ *When the M.O.D. come a-looking round/ Tell 'en I'm gone, I just can't be found/ I'll be cutting the Greenham fence and bringing it down./So don't think twice it's all right*" (grifo nosso). Disponível em: <http://www.bobdylan.com/songs/dontthink.html>. Acesso em: 10 set. 2008.Imagens tocantes das derrubadas das grades da base militar no vídeo *Bringing the fence down,* disponível em: <http://www.guardian.co.uk/yourgreenham/video/page/0,, 2075908, 00.html>. Acesso em: 10 set. 2008.

tornava-se metáfora para as limitações pessoais dos artistas e dos espectadores, a ser derrubadas e transpostas pelo rito teatral. No ano seguinte, o grupo se dissolveu e algumas de suas componentes integraram o Meeting Ground, não diretamente relacionado ao engajamento feminista, embora seu espetáculo *Dance for the Girls,* inspirado no trabalho de Zophia Kalinska (que trabalhou com Grotowski e Kanthor), tenha sido produzido junto ao Magdalena International Women's Theatre Festival (Meeting Ground Theatre Company, s.d.).[4]

O humor é outro instrumento empregado pelo teatro feminista para gerar a experiência comunal (Wark, 2006), como demonstram as experiências do The Clichettes (Louise Garfield, Johanna Householder e Janice Hladki), no Canadá, e do Guerrilla Girls on Tour, nos Estados Unidos. Em ambos os grupos, o riso está a serviço da revisão das relações sociais e da promoção de um sentido de coletividade, compartilhando o prazer e o reconhecimento de uma identidade comum.

O The Clichettes surgiu em 1978, fazendo dublagens, e aproximou-se da forma teatral em *Half Human, Half Heartache,* de 1980, com quadros narrativos que ironizavam as formas de comunicação de massa. No Guerrilla Girls On Tour (uma espécie de "braço teatral" do Guerrilla Girls Movement), as propostas políticas estão intimamente relacionadas à ironia e à desconstrução do cânone artístico teatral. A própria postura feminista é alvo de crítica, quando as Guerrilla perguntam, em suas intervenções, "pode uma feminista ser engraçada?".

As apresentações intituladas "peças", tais como *The History of Women in Theatre*(uma comédia que conta a história do teatro feito pelas mulheres, dos gregos à Broadway dos anos 1950, incluindo versões específicas sobre a história do teatro na região onde se apresentam), *Feminists are Funny* (uma investigação sobre o estado da arte no século XX, comentando a exclusão feminina nas artes visuais e *performances* de rua, também com inserções sobre o contexto local das apresentações) e *Silence is Violence* (sobre a questão da violência contra a mulher, tais como o estupro; é mais performática, podendo ser apresentada em versão sintética ou como trechos a serem inseridos nas outras peças, também com informações *site specific*) são parte do

4 Disponível no site do Meeting Ground Theatre Company: <http://www.meetingground.org.uk/frames.html>. Acesso em: 15 nov. 2008.

repertório do grupo, que se apresenta nos Estados Unidos e ao redor do mundo (China, Argentina, França, Irlanda, Japão, Reino Unido, Polônia, entre outros destinos), em teatros e espaços não convencionais (parques, feiras, ruas etc.).[5]

O uso de máscaras e dos apelidos de mulheres famosas (Aphra Behn, Coco Chanel, Eva le Galienne são algumas das redivivas) garante o anonimato às atrizes do Guerrilla, contrariando um dos elementos tradicionais do valor artístico, que é o reconhecimento autoral. Ao mesmo tempo, o anonimato permite que as críticas sejam feitas não pessoalmente, mas representando uma "voz feminista" grupal, que reflete sobre a dimensão social do sexismo nas artes teatrais. Segundo Aphra Behn (apud Shoshana, [200-], s.p., tradução nossa):

> Cada uma de nós tomou o nome de uma artista mulher falecida e, quando aparecemos em público, vestimos uma máscara de gorila, a fim de esconder nossas verdadeiras identidades. Nós agimos assim para enfocar completamente nosso trabalho nos temas da discriminação e do sexismo, ao invés de em nossas próprias personalidades. Em outras palavras, ninguém pode nos acusar de fazer isso para fazer progredir nossas carreiras pessoais.

Além do apagamento da personalidade "paisana" das atrizes, o disfarce permite maior liberdade no emprego da comicidade e torna as situações de aparição pública e de interação com a plateia imediatamente performáticas e absurdas. No protesto de 2001, contra o sexismo do Tony Awards, em Nova Iorque, todos os presentes foram convidados a usar máscaras que também os identificassem como Guerrillas e feministas, postulando a posição do ativismo não como um lugar distanciado (ou uma instituição inalcançável), mas uma forma de protesto contra a realidade desigual do teatro, em termos de gênero, e uma disposição iconoclasta e combatente que pode ser abraçada por todos.

Os festivais de teatro feito pelas mulheres, de forma diversa dos espetáculos e intervenções mais performáticas ou de protesto, oferecem oportunidades de experiência coletiva e de troca de informações sobre a relação entre teatro e gênero, bem como sobre as práticas e conceituações específicas de

5 Informações disponíveis em: <http://www.guerrillagirlsontour.com>. Acesso em: 20 fev. 2009.

grupos e artistas, criadas em contextos culturais diferentes. Na história do teatro feminista, os festivais participaram na visibilidade das questões referentes às representações das mulheres no teatro e colaboraram para a formação de muitos coletivos teatrais feministas.

No Reino Unido, o Women's Festival, organizado pelo Inter-Action em 1973, originou o Gay Sweatshop. Após a versão de 1975, em torno das atividades do festival, formaram-se o Sisterwrite Booksellers e o Women's Theatre Group, entre outros. Nos Estados Unidos, o First Women Festival, realizado em Boston, em 1980, e o Women's One World (WOW) Festival, organizado pelo Allied Farces, nas versões de 1980 e 1981, ofereceram amostras significativas de como esse contato entre as artistas pode amplificar o espaço de vivência comunitária e, desse modo, ampliar o olhar sobre a criação teatral das mulheres.

O New York Women's Festival (em alguns registros identificados como New York International Arts Festival), um projeto do Women's Project realizado em Nova Iorque em 1988, incluía o evento Mapping Theatrical Territories, além da apresentação de espetáculos teatrais, leituras de textos, exposições, painéis e debates. Um grande *workshop* reuniu, na ocasião, doze criadoras de diferentes nacionalidades e origens, para trabalharem em versões do mito da mulher guerreira, exemplificada pela figura de Santa Joana. A convivência criativa entre mulheres de diferentes grupos e partes do mundo estabeleceu uma oportunidade significativa para a afirmação de novas alianças, sem desrespeitar as realidades e pontos de vista particulares, formulados por contextos socioculturais diversos (Bennets, 1988).

O Magdalena International Women's Theatre Festival, que será discutido em seus diferentes desdobramentos adiante, talvez seja o principal exemplo de constituição de uma rede comunal voltada para o teatro feito por mulheres. De maneira semelhante, eventos tais como o The Glass Ceiling, produzido pela The Sphinx Theatre Company no Royal National Theatre, e o Gender Equality Duty Event, em 2009,[6] são formas de comunalidade as quais se integram aos objetivos do teatro feminista de intervenção social, estímulo à pesquisa teatral e desenvolvimento de atividades pedagógicas.

---

6 Relatos sobre a conferência, em <http://www.sphinxtheatre.co.uk/assets/vamps-vixens--and-feminist, -the-elephant-in-the-room---sphinx-theatre-conference-report-2009.pdf>. Acesso em: 14 fev. 2016.

No Reino Unido, a formação de público em projetos identificados com a apresentação de espetáculos nas instituições escolares formais e a criação de *workshops* de teatro para jovens também são preocupações de alguns grupos de teatro feminista. A ação do teatro das mulheres abre-se, desse modo, para uma ampla gama de intervenções possíveis no ambiente social e a um outro modelo de trabalho para a constituição de uma coletividade. O trabalho específico em comunidade, tal qual o realizado pelo Clean Break Theatre, é um aspecto de aplicação do teatro feminista que coloca em primeiro plano a ação social e a revalorização dos indivíduos. O teatro torna-se ferramenta de revisão das inter-relações em grupos específicos de mulheres, criando outra noção de comunalidade e restaurando laços sociais.

O Clean Break iniciou seu trabalho no Reino Unido em 1990, atuando junto à comunidade prisional e reunindo em suas atividades pedagógicas e de criação de espetáculos artistas, ex-prisioneiras, mulheres em situação de risco (pelo uso de drogas, exposição à violência etc.) e vivendo em ambiente prisional. *24%* é o primeiro espetáculo produzido pelo grupo, que estreia *This Wide Night*, sua 16ª produção, em 2009. O elenco de dramaturgas comissionadas para os espetáculos do Clean Break reúne nomes tais como Briony Lavery, Sarah Daniels e Rebecca Prichard, entre outras escritoras com destaque no teatro feminista e na criação teatral como um todo (Clean Break Theatre, s.d.).

O Wry Crips Disabled Women's Theatre Group, criado na California em 1985 por Cheryl Wade, é um dos primeiros grupos teatrais formado por mulheres com necessidades especiais. O grupo apresenta em suas *performances* poemas, cenas curtas e leituras de textos dramáticos escritos por mulheres, expressando suas realidades de portadores de diferenças físicas numa sociedade em que costumam ser excluídas, ou padronizadas por discursos que eliminam sua voz autônoma e regulam sua personalidade.

A estrutura do grupo, respondendo mais à sua atuação como um teatro para a comunidade, não persegue as expectativas de profissionalização. Conclusões a respeito das escolhas do Wry Crips quanto ao seu posicionamento no mercado, no entanto, necessitariam de uma pesquisa mais extensa, que acompanhasse as transformações na trajetória artística e no discurso criativo do grupo, bem como na recepção crítica de seus trabalhos.[7] Hoje,

7 Mais informações sobre o grupo, em Walker (2005) e no site <http://wrycrips.blogspot.com.br/>.

é possível afirmar que os limites de sua ação podem ser determinados pela carência de fundos, pelos próprios interesses do coletivo, ou ainda, por uma espécie de prevenção da crítica especializada sobre o que deveria ser o corpo cênico. Caso o grupo enfrentasse a transição para uma companhia de teatro profissional, a reação adversa às novas propostas não seria de todo imprevista: mesmo a crítica feminista costuma posicionar-se de maneira dúbia em relação ao problema da inclusão, com a tendência de ausentar-se de análises voltadas para o corpo feminino fora dos padrões (Grosz, 1994).

O grupo inglês Neti Neti Theatre Company, dissolvido em 2013, resumia em seu nome o desafio de enquadrar determinadas companhias em classificações baseadas num único critério de identidade. Não por acaso, *neti neti* pode ser traduzido como "nem isso, nem aquilo". Formado a partir de uma plataforma feminista, o grupo teve elenco multirracial, intergêneros (inclui homens e mulheres) e alguns atores portadores de necessidades especiais, além de criar espetáculos que usam diferentes línguas, entre elas o inglês, o bengali, a linguagem de sinais e dialetos africanos.

Embora as peças *Only Playing, Miss* (de 1989/90) e *Grief* (de 1991) tivessem como tema as relações de poder entremeadas pelo gênero, e *The Beggar in the Palace*(de 1988) fizesse a versão feminista da *Odisseia* (Goodman, 1994), o Neti Neti Theatre radicalizou o debate sobre as diferenças para além da discussão sobre a hierarquia entre os gêneros. A companhia trabalhou com teatro para adultos e jovens, com uma presença marcante em projetos de teatro na educação (TIE) e teatro para jovens (YPT). *Signs for Life* e *Only Playing, Miss* têm versões em vídeo, aplicadas em projeto educacionais e como técnica de apoio anti-*bullying* nas escolas. Além de eleger o trabalho com a comunidade como fundamental em seu percurso, o Neti Neti provocou a expansão do conceito de teatro feminista.

No espetáculo teatral feminista, o laço entre o espectador e as intérpretes é fortalecido, movido pelo sentido de identidade partilhada: Rea (1996) lembra o recurso do *dream play,* no qual as atrizes do It's All Right To Be a Women, grupo norte-americano, encenavam os sonhos contados pelos espectadores. De certo modo, a experiência pretendida tem sempre, por princípio, a ideia de coletividade. A troca artística pretende explicitamente aprofundar a intimidade entre as partes envolvidas no processo de comunicação teatral. A busca por um espectador identificado com a criação, contudo, é uma questão importante e controversa nesse modo de fazer teatral.

Se o teatro feminista inova ao considerar materialmente o espectador, a partir do questionamento da "neutralidade de gênero" do público e ao incluí-lo na escolha de temas e das formas de representação, no teatro feminista lésbico a questão da identidade comum é ainda mais radicalizada. Algumas das companhias buscam estabelecer a troca com o público numa chave que garanta a produção de sentido entre instâncias que partilham os mesmos discursos e práticas sociais. Em coletivos tais como o Atthis Theatre, de Toronto, a similaridade sexual é o principal recurso utilizado para que a relação comunal entre palco e plateia se estabeleça e o espetáculo atinja seus objetivos. A relação é perpassada pela dinâmica do desejo e pela autoconsciência, de todas as partes, da formação de uma irmandade. A questão será investigada mais profundamente adiante, quando o teatro feminista lésbico for tematizado.

As artistas feministas e a reinvenção da autonomiana *performance* solo

O trabalho solo, ainda que presente em muitos momentos da história e em vários modos de fazer teatral, tem destaque no teatro feminista. O fato desse teatro ser uma forma de autorrepresentação alinha-se às possibilidades de autoexpressão dos espetáculos solo e à necessidade de desenvolvimento de uma voz pessoal que esse tipo de trabalho determina. Embora a atuação dos grupos tenha sido mais relevante no teatro feminista, pelo menos em termos quantitativos, um grande número de criadoras encaminham-se para os trabalhos solo. Essa transição responde também à realidade da produção teatral pós-anos 1980, em especial quando os grupos deixam de ser economicamente viáveis (Canning, 2003), assim como à busca, pelas artistas, de novos meios de expressão para suas experiências pessoais, abraçando a junção do teatro com outras linguagens. É o que expõe Margolin (1997, s.p., tradução nossa):

> *Performance* é um teatro de inclusão – qualquer pessoa pode fazer isso! Você vê todos os tipos de pessoas fazendo, não apenas belezinhas ou machões ou pessoas de apenas um só tipo! Qualquer um pode fazer! Você pode ser gordo ou *gay* ou estranho! Você pode ser judeu! Você pode ter um bundão! Você pode

> ser surdo, deslumbrado, incapacitado, qualquer coisa! *Performance* é um teatro de inclusão. Você tem um corpo, uma memória, uma grande vontade infinita: *Performance*. E você não tem que fazer teste num teatrinho; apenas encontre um lugar na rua, um microfone aberto, um café, uma sala de estar. *Performance*.

O trabalho das solistas no teatro feminista é bastante influenciado pela *performance*, ocupando a princípio um espaço de produção alternativo. Na Inglaterra, Rose English e Annie Griffin são consideradas criadoras responsáveis pela difusão dessa linguagem entre as artistas de teatro, merecendo atenção especial no próximo item. Shawna Dempsey exemplifica o estreitamento do diálogo entre teatro e *performance* no Canadá. Nos Estados Unidos, Karen Finley, Holly Hughes, Laurie Anderson, Anna Deavere Smith (cujas criações serão também discutidas a seguir) e Lenora Champagne comprovam o quanto essa relação pode ser produtiva para o questionamento dos papéis sociais de gênero, das identidades, da sexualidade e da subjetividade das mulheres, além de proporem criações ousadas e diferenciadas e novas formas de relação com o espectador.

Ao lado da *performance*, a dança, o teatro físico e a mímica corpórea também possibilitaram a expansão do modo de fazer teatral feminista em direção a um teatro menos centrado no texto dramático em seu modelo tradicional e mais visual. *Make Me a Statue,* de Victoria Worsley e Caroline Ward, pertence a esse tipo de criação informada pela liberdade na justaposição entre texto, movimento-translação e gestualidade, e aparentada, de certa forma, com o teatro físico-visual.

Outra linha de influência é representada pela comédia *stand-up* e pelo cabaré, como são os casos (diversos entre si) de Carmelita Tropicana, Cheryl Ward, Lily Tomlins, Francesca Martinez e Reno, para citar alguns nomes. Nos Estados Unidos, Carmelita Tropicana, atriz e escritora de origem cubana, tem uma atuação destacada em diferentes mídias, característica que parece partilhar com outras *performers* suas contemporâneas. Em teatro, criou e atuou nos espetáculos solo *Milk of Amnesia*(de 1994), *With What Ass Does the Cockroach Sit?* (de 2004, uma discussão sobre a política e a identidade cubanas), *Memorias* (de 1987, uma tentativa de retorno à Cuba de sua infância, que resulta num encontro desastrado com uma nação devastada pela ditadura e pela miséria) e *Late Night Catechism.* A presença latina na cultura norte-americana, a colonização, política internacional e identidade

cultural são tematizadas pela *performer*, que funde o teatro com a cultura de massas, sempre na chave de comédia. As sobreposições de múltiplas línguas (inglês e espanhol) e múltiplas *personas* tornam a discussão que a artista propõe mais instigante, recuperando estereótipos e enriquecendo a discussão de gênero, etnia e papéis sexuais (Dorson, [2000-]).

Atuando como comediante, no estilo *stand-up*, Tropicana frequentou os palcos do WOW Cafe, do qual foi fundadora, do Joe's Pub e do Gotham Comedy Club, e participou de programas de TV. O livro *I, Carmelita Tropicana: performing between cultures*, de sua autoria, inclui textos teatrais ("Milk of Amnesia" e "Chicas 2000") e contos ("The Social Visit", "Food for Thought"). Seu filme *Your Kunst is Your Waffen (Art is Your Weapon)*, criado com Ela Troyano, recebeu o prêmio Best Short no Berlin Film Festival.

A norte-americana Cheryl Marie Wade foi bolsista do National Endowment for the Arts Solo Theatre Fellowhip. Além de seus filmes e textos (o poema *Woman with Juice* fala de uma mulher como um corpo sexualizado e diverso e *I'm not One of the,* que aparece em diversas publicações, também frisa a experiência da quebra de padrões corporais), cria solos em que a questão dos padrões de fisicalidade é confrontada com a exibição de sua corporeidade especial, iluminada pelo discurso de conscientização sobre o direito à diferença (Garland-Thomson, 1997).

Sassy Girl: Memoirs of a Poster Child Gone Awry, produzido em 1994 no Brava Theater Center, de São Francisco, apresenta cenas de humor (a dificuldade de ingressar num cinema com cadeiras de roda, por exemplo) mescladas ao relato cronológico da história do movimento civil pelos direitos dos deficientes (termo que a autora prefere, em detrimento do politicamente correto "necessidades especiais") (Sheiner, 2007). *Here,* de 1991, é uma *performance* poética em vídeo na qual Wade recita diversas de suas criações e exibe as particularidades de seu corpo, insistindo na humanidade dessa estranheza.

Alguns espetáculos solo, por outro lado, atravessam os limites da criação "de pesquisa" e atingem um público mais amplo. Esse é o caso de *The Search of Signs of Intelligent Life in the Universe,* de Jane Wagner, que aborda comicamente questões do feminismo, estendendo seu sucesso em diversos teatros na Broadway (e, posteriormente, no cinema) por mais de quinze anos. O espetáculo (iniciado em 1986), deve tributos às tradições do *one-women show* e do *stand-up comedy* (e não à da *performance* feminista), outros "estilos"

em que a presença individual do intérprete é condição inicial. *The Search of Signs of Intelligent Life in the Universe* não toma como primeiro objetivo a transformação de consciências, ainda que carregue uma boa dose de potência disruptiva; entretanto, não deixa de considerar positivamente as colocações feministas e a realidade das mulheres, a partir do ponto de vista da personagem central, uma moradora de rua. O sucesso comercial do espetáculo, interpretado por Lily Tomlins, coloca em cheque o pressuposto de que todo teatro feminista é marginal, ou de que apenas de uma posição "às margens" é possível o questionamento dos discursos hegemônicos.

Francesca Martinez é outra solista destacada no Reino Unido por suas habilidades no estilo *stand-up*. Unindo a questão da inclusão social de indivíduos com necessidades especiais à força de sua presença e à agilidade com que seus textos, altamente irônicos, a artista traduz aspectos da contemporaneidade. Martinez também se tornou celebridade nacional, coroada por críticas positivas, grande aceitação de público e participações em filmes e num programa humorístico na televisão. No teatro, tanto seus espetáculos de *stand-up* quanto os solos (*L'imperfect,* entre outros) misturam os planos pessoal e político, nos quais a "diferença de habilidade física" é tema central.[8] Seu livro "What's is normal?" confronta os padrões de beleza e convida à subversão da normalidade.

Na mesma cadência, a comediante e *performer* nova-iorquina Reno relê em suas peças a realidade ao seu redor, como uma testemunha de seu tempo, em espetáculos solo em que a ironia e o humor ditam as regras de uma cena de fundamento político e postura iconoclasta. Segundo Reno (apud Finn, 2002, s.p., tradução nossa):

> Veja, eu sou lésbica, eu não sou mãe, não sou próxima à minha família, então para mim não há história, não há posteridade. Essa é minha era. Esse é meu tempo e eu não sabia como as pessoas responderiam ao espetáculo. Sem parecer vaidosa, mas algumas pessoas até mesmo se aproximam e comentam que, para elas, [o espetáculo] foi como um auxílio. O quanto as ajudou.

Reno iniciou carreira como integrante do Lilith Theatre Company, grupo feminista de São Francisco. Seus primeiros trabalhos solo apareceram

---

8 Disponível no siteda artista: <http://www.francescamartinez.com>. Acesso em: 12 fev. 2016.

no WOW Cafe e no Limbo Lounge, espaços alternativos ligados ao teatro lésbico. Seu ponto de vista particular (lésbico e "latino"), abertamente expresso, e a maneira desprovida de constrangimentos com que discute os temas mais complexos forjaram sua fama de rebelde. À loirice oxigenada e ao comportamento revolucionário, Reno deve o apelido de *funny Madonna* (uma versão caricata da cantora Madonna).

Os interesses da *performer* nascem da vida cotidiana, com a urgência de uma crônica de jornal. *Rebel Withouth a Pause: Unrestrained Reflections on September 11,* de 2001, apresentado no LaMamma, discute os ataques terroristas de 11 de setembro daquele ano. Observações sobre a religião deram origem a *The God Show.* No filme *Reno Finds Her Mom*, de sua autoria, Reno narra com autoironia a busca, aos 24 anos de idade, por sua mãe biológica.

Embora a *performer* atue em teatros *off-Broadway* e mantenha a postura e a marca de *enfant terrible*, as criações de sua autoria, entre elas *Reno in Rage and Rehab*e *Reno once Removed*, saíram dos palcos para a televisão. *Citizen Reno* é apresentado como um "docudrama" patético-trágico, no qual Reno visita os mais variados temas e eventos do dia a dia norte-americano. Sua fama é comparada à de autores-atores renomados, tais como Lily Tomlin, Eric Bogosian, Danny Hoch, Spalding Gray e Whoopie Goldberg.

Deb Margolin, ex-integrante do grupo norte-americano Split Britches, atingiu destaque e influência com a combinação de seus trabalhos criativo e pedagógico. Margolin é dramaturga e atriz, assinando, entre outros solos, *O Wholly Night and Other Jewish Solecisms* (comissionado para o Jewish Museum of New York, de 1996), *Bringing the Fishermen Home*(apresentado pela primeira vez no The Public Theater e no The Cleveland Public Theater, de 1999), *Index to Idioms* (apresentado pela primeira vez em 2005, durante o Spring! Performance Art Festival, que explora o cotidiano de uma mãe suburbana) e *O Yes I Will – I Will Remember the Spirit and Texture of this Conversation* (sobre a relação entre consciência e inconsciência, a partir de sua experiência como paciente numa cirurgia, retornando da anestesia geral). A *performer* amplia a pesquisa do teatro feminista, inspirando suas criações num encontro corajoso entre ficção e memória. A partilha de sua vivência pessoal inspirou também o livro *Three Seconds in the Key*, publicado em 2005, que relata a convivência com o Linfoma de Hodgkin.

Seus textos também incluem elenco mais amplo: em *Time is the Mercy of Eternity,* de 2008, Margolin reúne mais atores, afim de investigar os

efeitos do amor, da obsessão e da violência na alma humana, e em *Critical Mass,* de 1997, conta com colaboradores para criticar a compulsão humana em opinar sobre a vida alheia (Marks, 1997). Mesmo quando escreve, contudo, Margolin mantém o foco na gestualidade e na textualidade da cena. Em suas palavras:

> Tornou-se claro para mim que a falência da linguagem é o argumento do drama e que a linguagem da cena é só o bordado num tecido maior de silêncio. Se a linguagem realmente funcionasse, não haveria drama. O teatro celebra e transcende a falência da linguagem; os gestos subtextuais, metatextuais e teatrais jogam com a falência da linguagem em formas diferentes, poéticas. (Margolin, online, tradução nossa)

Margolin pertence à história do teatro feminista e vem influenciando gerações de artistas, por meio de seus espetáculos, publicações (*Of All the Nerve: Deb Margolin solo,* de 1999, além de *Three Seconds in the Key*) e atividades de formação (no Hampshire College, na University of Hawaii, na Tulane University e na Yale University). A carreira da artista ilustra a aproximação entre teoria e prática teatrais, objetivo que as artistas e críticas ligadas ao teatro feminista elegem como o um dos principais, mesmo que nem sempre consigam concretizá-lo.

Observando a trajetória dessas artistas solo interessadas nas questões de gênero feminino, pode-se afirmar que aquilo que expressam não é uma individualidade exacerbada, que extravasa a cena, mas a potência de seus olhares pessoais, lapidados pela experiência de cada uma delas, na abordagem da realidade política, econômica e social que as cerca. A colaboração que oferecem a partir de suas obras e das outras atividades que executam, circundantes à criação em cena, acaba por constituir novos agrupamentos, alimentando pequenas ondas de transformação.

Identidade de gênero e sexualidade: o teatro feminista lésbico

> *Mona – [...] Eu acredito num tipo diferente de justiça, Jo. Nós fomos parceiros num crime, assim como vocês, lésbicas e feministas.*
>
> (Fleming apud Goodman, 1994, p.138, tradução nossa)

O teatro feminista e o teatro lésbico têm muitas semelhanças. Ambos tratam a experiência das mulheres sob a ótica das próprias mulheres; consideram a importância da relação entre mulheres e apostam na aliança entre elas. De maneiras semelhantes, confrontam valores e procedimentos artísticos masculinistas; tomam por base a experiência pessoal das criadoras e retomam histórias e mitos tradicionais a partir da perspectiva das mulheres. Além desses pontos que os aproximam, podem tratar da temática homossexual e formulam-se, principalmente, a partir da constituição de grupos.

As companhias que se intitulam lésbicas, contudo, aportam especificidades; entre elas, em primeiro lugar, o tratamento de temas em torno da homossexualidade feminina e o endereçamento a uma plateia definida como lésbica. Mesmo a partir desse enquadramento, a definição de um teatro lésbico depende de quem a formula e envolve variações, segundo as intenções da definição (Sisley, 1996). Isso porque é um teatro realizado por lésbicas, para lésbicas e preocupado com questões relativas à identidade e à experiência homossexual feminina, mas pode ser associado em maior ou menor grau ao teatro *gay*, ao teatro feminista (por semelhança ou por diferenciação) ou ao teatro contemporâneo.

A opção feita aqui não afasta o teatro lésbico de nenhuma de suas outras filiações, mas opta por analisá-lo por intermédio de sua relação com o teatro feminista, considerando o discurso lésbico como parte do movimento das mulheres (embora se diferencie deste).

O início do emprego da classificação remete ao surgimento do teatro feminista, se for levado em conta, como faz Sisley (1996), que muitas das primeiras peças feministas[9] viabilizam questões procedentes para as mulheres

---

9 No teatro norte-americano, é um exemplo *Elektra Speaks,* escrita em colaboração por Roberta Sklar, Clare Coss e Sandra Segall.

homossexuais. Por outro lado, o impulso de nomeação explícita de um teatro lésbico parte das artistas envolvidas com projetos teatrais preocupados especificamente com o cruzamento entre gênero e sexualidade feminina. Essa divisão espelha a separação que se deu no próprio movimento feminista e na arte feminista em geral, a partir de meados dos anos 1970.

No teatro norte-americano, o Lavender Cellar Theatre começou a atuar por volta de 1973, mesmo ano de abertura do Minneapolis Lesbian Resource Center. Em 1974, foi fundado o Red Dyke Theatre, em Atlanta, somando-se a um bom número de outros grupos notadamente lésbicos (entre eles, o Lesbian-Feminist Theatre Collective of Pittsburgh e o The Radical Lesbians Feminist Terrorist Comedy Group). O Lesbian Art Project – apresentando, entre outras obras, *An Oral History of Lesbianism,* criada colaborativamente por trinta lésbicas e organizada por Terry Wolverton (The Museum of Contemporary Art, 2007) – abriu suas portas em 1979, com a intenção de transformar a visão negativa da sociedade sobre a experiência e a cultura lésbicas e possibilitar a criação de novas histórias sobre o lesbianismo, ampliando sua contribuição. No Reino Unido, The Gay Sweatshop, o Women's Theatre Group e o Siren fazem a história do feminismo lésbico no teatro, a partir dos anos 1970.

O pensamento feminista lésbico no teatro parte do interesse de estabelecer outros termos de comparação para a produção teatral homossexual feminina que não o modelo heterossexual. O ato central desse modo de fazer teatral é o de "assumir-se", um ato de rebelião, no sentido de que subverte a expectativa da heterossexualidade subentendida na relação entre homem e mulher na cena e denuncia os valores dominantes na chamada sociedade patriarcal, baseada na heteronormatividade.

Quando colocado em cena, esse é um ato político, e não mais uma escolha de estilo de vida: o ato de "ser lésbica", nesse caso, é um instrumento de autorrepresentação, que torna o sujeito ativo no palco e no mundo. Em resposta à marginalização social, explicitada por intermédio de retratos depreciativos e anormais do desejo entre mulheres, ou do silenciamento e repressão da expressão homossexual em primeira pessoa, surgem estratégias de comunicação e de questionamento dos padrões dominantes.

Para desincumbir-se dessas propostas, o teatro feminista lésbico investe na revisão de formas teatrais alternativas, numa mistura de polêmica e humor, reconstruindo, de certa forma, a própria tradição teatral. Em termos

de linguagem, procura fundir elementos da cultura teatral "erudita", de formas teatrais menos valorizadas (o cabaré, o *vaudeville*, o *agitprop* e a arte performática), do teatro de entretenimento (rotinas do *stand-up comedy*, números musicais e dançados etc.) e da cultura de massas.

Para tanto, tornou-se fundamental a abertura para toda a sorte de gêneros incomuns, sem concessões ao cânone teatral (vide a versão do Split Britches, em associação ao Bloolips, para *Um bonde chamado Desejo,* de Tennessee Williams, apresentado com o título de *Belle reprieve,* em 1991).[10] As encenações e textos lésbicos subvertem a lógica entre gênero e aparência física, trazendo para o foco como as construções sociais são atualizadas na corporeidade. A veiculação de metáforas, termos típicos, convenções e imaginário derivados da subcultura lésbica, em formação desde os anos 1970, aparece no discurso da cena.

Em alguns espetáculos, a paródia (dos tipos humanos e dos modos de fazer teatral) é empregada, com vistas a criar uma atmosfera lúdica e estabelecer pontos de identificação mais estáveis para o público. Em outros, criam-se diferentes pontos de vista, continuamente transformados pela interrupção narrativa e por mudanças nas relações de poder entre as personagens. Essa flutuação visa impedir que a leitura da peça se embase na dupla homem/mulher. A ironia, identificada com a "mascarada" de gênero de Joan Riviére, nasce desse entrechoque e redistribuição constantes dos elementos reconhecíveis como sendo de cada um dos dois sexos.

Os temas veiculados buscam forte repercussão social, seja em abordagens mais politicamente engajadas ou mais celebratórias: os assuntos são tratados em sua diversidade, desde que não se ignore a especificidade do desejo entre mulheres. A dramaturgia lésbica, que se afirmou no mesmo período de estabelecimento dos grupos e da linguagem *butch/femme*, tomou para si a tarefa de dar voz à realidade e anseios das mulheres homossexuais, em suas experiências de frustração e rejeição (*Prison* e *Cory,* da norte-americana Pat Suncircle) e no encontro com o prazer e a liberdade da experiência homossexual (*On the Elevator,* de Kate Kasten, e *December to May,* de Jane Staab).

Esse fazer teatral abraça a discussão do processo de socialização de gênero, contrapondo as novas necessidades da mulher lésbica com os papéis

10 Trechos da peça disponíveis em <http://www.splitbritches.com/pages/bellemovie.html>. Acesso em: 11 fev. 2009. Para uma crítica do espetáculo, consultar Hampton (1991).

pertinentes à ideia de uma família tradicional. *Care and Control*, de Michele Wandor para o Gay Sweatshop, de 1977, *Neaptide*, de Sarah Daniels (revisão do mito de Deméter e Perséfone), *Pinball*, de Alison Lyssa (releitura da história de Salomão), *Aid the Neighbour* (também de Wandor, sobre a fertilização assistida) e *The Memorial Gardens* são exemplos de textos que discutem direitos maternos, casos de custódia e modelos de maternidade fora dos padrões heterossexuais. *Twice Over*, de Jackie Kay, por outro lado, dá um exemplo de outra corrente temática constante nessa dramaturgia, na qual o ponto em questão é a experiência de "sair do armário". Numa linguagem não realista, o texto conta a história de uma jovem que descobre a homossexualidade da avó após sua morte, o que a leva também a descobrir-se em sua homossexualidade.

Para Davy (1996), o sistema de relações entre as personagens que os textos lésbicos adotam enfatiza a recusa ao imperativo heterossexual, adotando um tipo de travestismo que, diferentemente do travesti masculino (a *drag*), possui iconografia e dinâmica particulares, sem o mesmo sentido de simulação. Na estética *butch/femme* que o teatro feminista lésbico preconiza, a dupla de mulheres formada assume identidades eróticas diferenciadas, mas pertencentes à mesma "categoria de gênero". A dupla *butch/femme* "significa" a identidade erótica do homem e da mulher transposta para o casal de mulheres, mas não a dispõe na mesma oposição binária que caracteriza a heterossexualidade compulsória, além de recusar o alinhamento entre sexo biológico, comportamento social e desejo.

A denúncia da construção do desejo na sociedade pela cena é acompanhada por outras estratégias de rompimento com o enquadramento e a ilusão teatral, entre elas o uso de recursos narrativos (como o *deus ex-machina*) e a revelação da presença do público (com falas diretas para o espectador, luzes apontadas para a plateia etc.)

Esse quadro de características também vem determinando dificuldades particulares na trajetória do teatro feminista lésbico, que se ressente de censura econômica e pouco suporte das instituições de fomento, da ausência de textos prontos e de uma rede de colaboração e de comunicação específica (publicações, festivais, congressos e outras formas de encontro incluídos). Entretanto, o teatro lésbico não está separado do movimento teatral como um todo nem do teatro mais comercial: como exemplo, a dramaturga norte-americana Jane Chambers acumula, desde a década de 1980, versões de

sucesso de seus textos *Last Summer at Bluefish Cave* e *A Late Snow,* em montagens assinadas por grupos teatrais de todo o tipo, atingindo plateias convencionais (não demarcadas por gênero nem opção sexual) e outras especificamente homossexuais; a inglesa Briony Lavery, com *Her Aching Heart*(criada em 1989 para o Women's Theatre Group) conseguiu atingir uma combinação favorável entre potência política e aceitação crítica e de público.

Já ultrapassadas as resistências do período de "choque" inicial, as peças lésbicas tendem a ser apropriadas pelo contexto heterossexual dominante, em especial quando apresentadas fora do "circuito lésbico". Na encenação de *Paradykes Lost,* de Lisa Kron, no WOW Cafe em Nova Iorque, embora apresentada num espaço lésbico, a crítica especializada formulou uma série de afirmações que evidenciavam a tentativa de readaptar o espetáculo a um tipo de relação heterossexual ou, quando muito, a um discurso *gay* (associando a produção às atuações *drag*, típicas da cultura *camp*). A adaptação ao discurso heterossexual significou, de certa forma, uma perversão dos pressupostos originais da obra.

A temática homossexual feminina, por outra via, atravessa o espaço do teatro feminista lésbico: *Some of My Best Friends Are...,* escrita por Joan Lipkin e produzida pelo That Uppity Theatre Company (que não é considerado um grupo feminista, embora trate da realidade LGBT), discute a relação entre homossexuais e heterossexuais e também alcançou repercussão nos Estados Unidos.

A relação de identificação entre o discurso do espetáculo (ou das próprias atrizes, uma vez que muitas peças baseiam-se no relato da experiência homossexual das intérpretes) e a vivência da plateia é ponto fundamental desse teatro. Alguns grupos consideram como prioridade a necessidade de se dirigirem apenas a espectadoras igualmente lésbicas. Nesse tipo de coletivo, a questão da conscientização (um tipo de "despertar") é central. Se a troca entre as duas partes, espetáculo e público, dá-se também na outra direção, pode-se imaginar que, quanto maior a especificidade do discurso do grupo, maiores as expectativas da plateia em relação ao que está sendo apresentado. Para outros grupos, contudo, plateias mistas são ainda mais desafiadoras. De acordo com Davy (1996), as peças feministas lésbicas precisam gerar formas de resistência, para que sejam lidas em seus próprios termos, objetivo que se torna mais realizável no confronto com o diferente do que na partilha entre "iguais".

Pode-se questionar as possibilidades de se "controlar" o tipo de recepção que um espetáculo terá, mesmo que se explicite didaticamente as intenções da peça ou se delimite um tipo de espectador ideal. Ambas as ações, de qualquer forma, podem colidir com um discurso libertário e podem levar a uma postura programática. Contudo, essa multiplicidade de soluções para a relação de comunicação do espetáculo faz parte da riqueza das produções desse modo de fazer teatral.

Interseccionalidade entre gênero e raça: o teatro feminista negro

Na língua inglesa, "negro" refere-se a todas as raças não brancas. A palavra, portanto, é circundada por um conjunto de valores que tomam a hegemonia branca por referência e não escapam da marca de preconceito. Da mesma forma, a expressão "de cor" generaliza populações não-brancas, ou seja, enfatiza a posição dessas minorias à parte da norma dominante. Sob a égide desses termos estão incluídas heranças culturais e realidades tão diferentes quanto a asiática, a caribenha, a africana, a indiana, a japonesa, a chinesa, a latino-americana e a das populações autóctones (no caso do Canadá, da América do Norte e da Austrália), para citar algumas delas.

Em relação ao feminismo, os termos, quando empregados, carregam a mesma herança, embora os movimentos das mulheres estejam comprometidos em superar o discurso identitário de fundamento branco europeu e classe média, que desde os CRs vêm excluindo dos debates e decisões políticas as populações de ascendência não europeia e classes sociais mais baixas.

O teatro negro feminista é definido dentro da mesma problemática. Embora carregue em si mesmo o problema complexo da "alteridade", partindo de uma posição identitária que legitima as demais pela negação de seus próprios atributos (o que ocorre com os discursos europeus de identidade a partir de raça e etnia), justifica-se como uma estratégia de diferenciação que busca dar voz a uma realidade de grupos de mulheres "duplamente excluídas" (como se costuma falar sobre a questão das mulheres "de cor"), semelhantes e diferentes entre si e que, ao mesmo tempo, busca abrir-se para as mudanças que esses grupos imprimem sobre o próprio coletivo feminista. A questão, portanto, é observar a inclusão sem se posicionar de forma acrítica e hegemônica.

Os grupos de teatro feminista negro vêm buscando visibilidade assim como os não definidos pela raça e os grupos lésbicos. Na Inglaterra, são exemplos o Theatre of Black Women (hoje sem atuação), o Black Theatre Co-operative (que deu origem ao nitro-BEAT), o Black Mime Theatre Women's Troop (compostos por afrodescendentes e desmantelado em 1988), o Talawa Theatre Company (criado nas tradições das Índias Ocidentais e da África e em atuação em 2016) e o Sistren (formado a partir da diáspora jamaicana), os quais certamente figuram entre outros coletivos. Goodman (1994) lembra, ainda, da existência de outros coletivos ingleses, importantes para o teatro feminista feito pelas mulheres "de cor", mas que não costumam ser tratados como "teatro feminista", ou porque são dirigidos por homens ou porque declaram enfaticamente seu desinteresse pela causa das mulheres (entre eles, o Munirah, o Tara Arts e o Temba Theatre Company).

A autora também cita a presença dominante de dramaturgas engajadas na causa negra e feminista (Ntozake Shange, Alice Childress, Adrienne Kennedy, Jackie Kay, Maria Oshodi, Winsome Pinnock e Jaqueline Riget entre as principais) em detrimento de diretoras. Algumas das diretoras de ascendência africana, como é o caso de Elen Stewart, nos Estados Unidos (fundadora do La Mama), construíram carreira de sucesso no meio teatral sem demarcar um posicionamento quanto à identidade de raça. Se comparada a Yvonne Brewster, fundadora e diretora do Talawa, esta poderia ser considerada uma ativista do teatro feminista, enquanto a primeira influencia de outras maneiras a transformação do papel e da imagem das mulheres no teatro.

Nos grupos em atuação, as definições de feminismo e teatro feminista são variáveis, embora correlatas. Tais diferenciações decorrem dos diversos contextos culturais (e interculturais) e recortes geracionais a que pertencem as artistas envolvidas nos projetos dos grupos, os quais contribuem para ampliar o escopo do termo "teatro feminista negro". Particularidades ficam ainda mais relevantes quando são consideradas as produções de grupos feministas negros que atuam fora da Europa e da América do Norte, onde os significados de "feminista" e "negro" necessitam de investigações mais particularizadas. Esse é o quadro sugerido pelo Vusisizwe Players Junction Avenue Theatre, da Cidade do Cabo (África do Sul),[11] e pelo Sistren Jamaican Women's Theatre Collective, sediado em Kingston (Jamaica).

11 Mais informações sobre os grupos e o teatro sul-africano em Hauptfleisch (2007).

O Vusisizwe Players foi formado por atrizes negras, mas dirigido por uma diretora branca. Quando *You Strike the Woman, You Strike the Rock,* criado em associação com o South Africa's Market Theater Company (uma das principais companhias sul-africanas, atuando desde meados dos anos 1970), chegou aos palcos londrinos, em 1987 (Goodman, 1994), ou a Nova Iorque, em 1988 (Goodman, 1988), a presença de uma diretora branca no conjunto parecia excluir o Vusisizwe Players da lista de companhias feministas negras. Ao ser apresentado em Cardiff, em 1987, durante o Magdalena Project Conference (Goodman, 1994), o espetáculo foi descrito como "internacional": os sentidos de "estrangeiro" (o "diferente") e de "global" (o "universal") apareceram entrelaçados. Pode-se concluir que o critério classificatório operante depende sempre de alguma continuidade de aspectos da cultura europeia em outros contextos culturais, por mais diversos que sejam.

O Sistren (já comentado no segundo capítulo) foi criado em 1977 por mulheres envolvidas no Impact Program, movimento social com foco na geração de empregos para mulheres, parte da política antidiscriminatória e inclusiva do governo jamaicano. Os espetáculos mantêm forte preocupação social e complementam uma plataforma de ações pedagógicas, em que a improvisação teatral e os jogos dramáticos são instrumentos de transformação da realidade das mulheres nas comunidades mais carentes.

Em *Belly-woman Bangarang*, *QPH*, *Sweet Sugar Rage* e *Nana Yah*, temas feministas (a vida das mulheres trabalhadoras, igualdade de direitos, violência de gênero etc.) são mixados a narrativas envolventes, em torno de personagens femininas reconhecidas pela comunidade. A fusão entre humor e crítica social permite conquistar a empatia da plateia e encaminhar a conscientização em torno dos problemas sociais tematizados nas peças. Talvez a profundidade com que o grupo está inserido em sua realidade particular permite que sua interferência no contexto fora da Jamaica seja mais efetivo e mais respeitado pela comunidade e pela crítica "estrangeira", feminista ou não, e por seus pares feministas de outros continentes.

Em traços largos, pode-se definir o teatro feminista negro como aquele feito por mulheres negras, dando espaço para sua perspectiva particular, e preocupado com as formas de representação dessas mulheres na sociedade e no teatro. Sua constituição passa pela consideração da realidade específica dessas mulheres e pela tematização, nas peças, de sua experiência cotidiana, em confronto com a alienação que lhes é imposta pela sociedade branca e masculinista.

Várias ações afirmativas são desenvolvidas pelas companhias, tanto via espetáculo teatral (na exploração e releitura da história das mulheres negras; no questionamento dos estereótipos dominantes acerca de raça e gênero; na criação de figuras femininas negras potentes, com vistas ao empoderamento das mulheres "de cor"; na releitura da tradição cultural que lhes deu origem) quanto na geração de oportunidades de formação e troca com a comunidade (como nos *workshops* do Theatre of Black Women para mulheres desempregadas, na Inglaterra).

A linguagem empregada pelos grupos de teatro feminista e autoras relacionadas a esse modo de fazer teatral varia do não naturalismo ao realismo histórico. *Chiaroscuro* (montagem do Theatre of Black Women, com traços estilísticos semelhantes aos *choreopoems* de Shange), *The Death of the Last Black Man in the Whole Entire World* (da norte-americana Susan-Lori Parks, de 1990), *Performance of Love/Rituals &Rage Featuring*(de 1993, da norte-americana Sharon Bridghforth) exemplificam o primeiro caso. Diferem de *Flyin' West* (da também norte-americana Pearl Cleage, comissionado para o The Alliance Theatre Company, baseado em Atlanta, em 1992), que aproxima-se do segundo.

As estruturas de produção também são diferentes, com algumas companhias bastante estabelecidas e bem-sucedidas na relação com as instituições públicas de fomento. Esse é o caso do Talawa, voltado para produções de espetáculos "épicos", tais como *The Black Jacobins*e *Antony and Cleopatra.* Num outro extremo, grupos como o Black Mime's Women's Troop precisam contrabalançar a liberdade de criação permitida a uma companhia de menor escala às dificuldades de sobrevivência impostas pela ausência de patrocínio.

O Women's Troop surgiu em 1984 no Reino Unido como um braço do Black Mime Theatre, com a intenção de se afirmar na confluência entre linguagens, pesquisando mímica e teatro físico-visual. O trabalho visava também o aprimoramento técnico de atrizes negras e a abordagem de questões referentes à realidade da mulher de cor. O emprego da comédia popular, segundo Denise Wong (diretora dos dois grupos), permite a veiculação de temas mais densos, sem maior ênfase em suas tintas dramáticas, construindo o diálogo com plateias mais jovens. Também viabiliza adaptar a exigência formal da mímica em formas mais próximas da capacidade técnica das intérpretes (Goodman, 1994).

Nesse caso, a mudança social que o grupo almeja soma à conscientização das mulheres negras o emprego de uma linguagem teatral mais "elitizada" (porque depende de um treinamento corporal específico) e pouco comum para plateias menos habituadas a um teatro de traços mais "formalistas". Embora não atue apenas para plateias exclusivamente negras, o grupo não se pretende multirracial; o que o diferencia do Women's Theatre Workshop e do Gay Sweatshop.[12]

Identidade de gênero e etnia: grupos feministas além do eurocentrismo e as práticas do teatro feminista multicultural

A experiência multicultural no teatro feminista tem sido palco do debate entre tendências do feminismo, que diz respeito às possibilidades (ou não) de construção de um feminismo "unitário" global (e à necessidade dessa constituição). *The Story of a Mother II,* apresentado em 1987 no Women and Theatre Program, em Chicago, ilustra bem esse conflito (Greeley, 2005). Criado em 1970 como um grupo misto, emergindo do Open House e do Firehouse Theatre, o At the Foot of the Mountain Theatre Collective veio sofrendo transformações. Desde seu início, passando por sua fase mais criativa (caracterizado já como grupo feminista) até sua dissolução, em fins da década de 1980, tinha como dois de seus pilares a questão da identidade feminina e a pesquisa sobre um teatro ritual-dramático, com intensa participação da plateia.

Suas criações, quase sempre colaborativas, incluem grande variedade de temas e abordagens, em mais de trinta espetáculos, os quais vinham merecendo aceitação crítica favorável, até *The Story of a Mother II.* O novo espetáculo, que propunha ao final que o público retornasse aos corpos de suas mães, foi recebido com críticas negativas.

Os comentários adversos destacavam o quanto o esforço multicultural do At the Foot of the Mountain havia resultado numa postura universalista, desatenta às diferenças entre as mulheres e atrelada a uma leitura sobre identidade pelo viés de um feminismo cultural já há muito ultrapassado. A forma

12 Mais informações sobre a presente atuação desses grupos, ver em Abram (2013).

incisiva da acusação não considerava os demais trabalhos do grupo, mas foi fatal para o futuro do coletivo, que deixou de operar logo após *The Story of a Mother II* (Greeley, 2005).

A crise vivida pelo At the Foot of the Mountain em sua última criação ilustra a própria evolução do feminismo em torno da importância da igualdade e da alteridade, ponto fulcral desde o início do movimento das mulheres. Mais tarde, quando ganham espaço os temas de posicionalidade, identidade e subjetividade, o multiculturalismo torna-se mais presente na cena do teatro feminista, juntamente com a amplificação das discussões em torno das diferenças de raça, etnia e sexualidade na sociedade e nas políticas do movimento das mulheres. Esses temas encontram lugar destacado em grupos e artistas voltados para a questão da troca cultural e para a expressão das minorias étnicas.

Quando o teatro feminista ousa abarcar as variações culturais presentes nos teatros feitos pelas mulheres mundo afora, a complexidade de posições em torno do conceito torna-se mais valorizada. Como afirma Goodman (1994, p.238-9, tradução nossa):

> [...] teatros feministas são aqueles teatros criados (a princípio) por mulheres com preocupações políticas, influenciadas pelo desenvolvimento do(s) movimento(s) das mulheres pós-1968, e/ou por temas de importância na vida diária das mulheres, ambos em termos das preocupações de comunidades locais e das mulheres ao redor do mundo. [...] A especificação sobre "o que torna feminista o teatro feminista" vai variar de cultura para cultura, com a influência das demandas sociais e da viabilidade de recursos para as mulheres e para o teatro.

A autora frisa o quanto a atenção à multiplicidade aplaca a tendência em se formalizar uma identidade cultural unívoca e respeita o sentido íntimo do feminismo que, assim como o teatro, não terá jamais características e dimensões iguais em diferentes culturas. Tomando por princípio as diferentes comunidades e nacionalidades, portanto, um teatro multicultural feminista seria aquele que busca priorizar o encontro de formas dialógicas entre discursos culturais vários. Sua intenção seria provocar não uma conclusão sobre o aspecto "universal" da realidade das mulheres, mas o questionamento das diferenças de gênero enquanto textos culturais presentes tanto nos contextos sociais particulares, quanto nas colocações nascidas da relação entre teatro e

sociedade, apresentadas na cena. Dessa forma, a diferença inevitável entre as realidades e seus valores não fica oculta, mas inserida na questão, de tal modo que o entrechoque de realidades e substratos culturais constitui mais um "texto" a ser significado.

Essa possibilidade tem sido realizada, de diferentes modos, pelo teatro feminista, ainda que persista certa tendência ao separatismo. Para Holledge e Tompkins (2000), o teatro multicultural feito por mulheres é fértil e trafega por diferentes experiências. A mais comum delas é a tradução de textos, sua encenação e adaptação fora do país de origem. *Casa de bonecas,* de Ibsen, traduzida para o japonês em 1901; as montagens iraniana e chinesa do mesmo texto, bem como a adaptação de *Antígone* pela argentina Griselda Gambaro (identificada com a causa das mães da Plaza de Mayo e com a luta feminina pelos direitos dessas mulheres aos corpos de seus parentes mortos), são reinterpretações dos textos originais, em face da realidade viva das mulheres em cada localidade. Essa "apropriação" amplia o repertório local de imagens sobre a mulher e cria um espaço de entendimento em torno da necessidade de mudança social, que atravessa tempo e espaço, observando soluções histórica e geograficamente demarcadas.

Outra experiência citada pelas autoras é a encenação de textos teatrais nos quais o tema do "retorno ao lar" é permeado pela realidade pós-colonial, de tal forma que as memórias pessoal e cultural ocorrem num ambiente intercultural. O "lar" pode ser um espaço real (seja ele geopolítico ou arquitetônico, recriado teatralmente por um espaço cênico) ou imaginário (relacionado a uma identidade; por exemplo, a casa como espaço feminino, a África como a Grande Mãe). A África, apresentada em textos de dramaturgas formadas na cultura europeia que discutem suas heranças africanas – entre elas, Anna Ata Aidoo, da República do Gana, Fátima Gallire-Bourega, da Algéria, e Gcina Mhlope, da África do Sul –, exemplifica esse ponto de convergência intercultural. Nesses textos, o continente africano, como localidade e metáfora, é território de contraposição entre contextos culturais e posições subjetivas. A cena teatral viabiliza a crítica às acepções usuais sobre identidade cultural, porque obriga a tradução concreta desse "lugar" (em todos os sentidos do termo) para que o diálogo se estabeleça.

O Takarazuka Revue, companhia japonesa fundada em 1913 e ainda em operação, desenvolve outra forma de teatro multicultural. No Takarazuka (em que atuam predominantemente mulheres), as atrizes que fazem papéis

masculinos atuam a partir de uma seleção de gestos e comportamentos "típicos dos homens", inspirados nos filmes de faroeste norte-americanos. Ao mesmo tempo, as *performers* que fazem esses papéis (chamadas *otokoyaku*) podem usar salto alto, batom vermelho e cílios postiços, criando um corpo no qual os dois gêneros estão fundidos, somados ainda a um terceiro elemento, relativo ao olhar ocidental sobre a representação dos papéis sexuais nas mídias de comunicação de massa. As *otokoyaku* seduzem a numerosa plateia, em sua maioria feminina, com histórias adaptadas de dramas ocidentais (*O grande Gatsby*, *E o vento levou*, *Tristão e Isolda*, entre outras), com seus tons melodramáticos e românticos reforçados (Karantonis, 2007).

De acordo com Holledge e Tompkins (2000), contudo, o corpo intercultural de características híbridas do Takarazuka não significa uma preocupação com a transformação dos valores que cercam as identidades de gênero ou étnicas, embora incorpore variações de subjetividades e proponha o relaxamento da repressão dos desejos. Nesse sentido, sua prática poderia ser considerada de cunho feminista apenas numa acepção mais ampla da ideia de "revolução".

Para as autoras, a experiência intercultural é realizada de maneira mais transgressora no corpo de algumas *performers*, tais como as dançarinas de *butoh* (técnica que, embora japonesa, tem "motivação" intercultural) Yoko Ashikawa e Tomiko Takai (duas das primeiras dançarinas oriundas do estúdio de Hijikata) e a canadense Pol Pelletier, que logram perturbar a própria percepção corporal dos espectadores.

Na corporeidade das dançarinas de *butoh*, trabalhadas a partir da realidade muscular e óssea do(a) dançarino(a) e segundo suas especificidades culturais de gênero, as identidades aparecem e transformam-se em fluxos constantes. Nessa espécie de nomadismo do corpo, as fronteiras étnicas e de gênero são fraturadas e o princípio da individuação é substituído, conforme formulado por Hijikata, pelo da metamorfose. Segundo Julie Holledge e Joanne Tompkins (2000, p.143, tradução nossa):

> [...] o corpo da *performer* reflete, observa, praticamente media os objetos inanimados e animados que são, quase literalmente, o tema de sua representação. O corpo da *performer* deve imaginar seu caminho na representação e, então, empregar seu corpo performático para perceber sensorialmente o percurso que irá permitir a ela transformar-se no próximo espaço corporificado.

O corpo da *performer* Pol Pelletier é informado pelas práticas interculturais, assim como fazem a herança cultural ocidental canadense e os discursos dos movimentos das mulheres e da antropologia teatral de Eugênio Barba, já transformados por ela. Não é a incidência, na cena criada pela *performer,* de traços "mais visíveis", tais como modelos de movimentação ou outras convenções teatrais "não ocidentais", mas a mistura de sistemas de treinamento advindos de diferentes tradições teatrais que permite a emergência do sentido intercultural em seu corpo. Desse modo, o espectador não é encorajado a perceber as diferenças culturais (o que solidificaria fronteiras identitárias), mas a compartilhar um fluxo energético e sensorial. Consequentemente, pode ampliar suas acepções em torno da questão da identidade, bem como criar novas posições de desejo (além dos padrões binários), novas fantasias de representação traduzidas em outros estados corporais (ibidem).

Em termos de "estilos teatrais", o teatro físico-visual e a mímica podem ser considerados apropriados para uma recepção mais livre de limitações linguísticas e, portanto, de identidades culturais. Ao mesmo tempo, possibilitam veicular a discussão sobre a condição das mulheres, como podem exemplificar os espetáculos do grupo inglês Tattycoram. Num mercado artístico globalizado, que solicita a circulação internacional de bens culturais, tanto em turnês individuais de artistas e companhias quanto em exibições nas mídias de comunicação de massa (internet, cinema, televisão etc.) e festivais de cunho internacional, o uso de recursos mais visuais talvez facilite o diálogo intercultural, ainda que inexista qualquer possibilidade de definição de uma "gestualidade feminina universal". Por outro lado, certos grupos partem do reconhecimento da diferença linguística (combinando diversos registros culturais), a fim de alimentar o trabalho criativo e constituir, no palco, uma plataforma de debates sobre o problema da diferença. O Neti Neti, no Reino Unido, ilustra esse tipo de procedimento multicultural de abordagem feminista.

O projeto intercultural adquire contornos materiais nas ações do Magdalena Project, que será examinado no próximo capítulo. Além da rede internacional e dos festivais que o caracterizam, o Magdalena viabilizou a criação de peças tais como *Midnight Level Six,* realizado por doze mulheres de diferentes heranças culturais e dirigido, em 1991, por Jill Greenhalgh. O assassinato da prostituta Lynette White, em Cardiff, País de Gales, inspirou a construção do espetáculo multimídia, no qual os fatos "jornalísticos" eram entremeados a experiências pessoais.

Nesse tipo de processo, as artistas também precisam decidir sobre quais convenções e técnicas teatrais serão utilizadas, de tal forma que as realidades do teatro acabam por ser contrapostas e combinadas. Outro exemplo desse procedimento de hibridação (que vai além da soma entre partes diversas)[13] é *Masterkey,* criado para o Festival de Adelaide de 1998. Concebido como um híbrido entre as culturas japonesa e australiana, em *Masterkey* os signos culturais são realocados e os diferentes corpos, nos quais os códigos de atuação (o *butoh,* o sistema Stanislavski, as diferenças geracionais etc.) estão entranhados, podem dialogar.

Por outro lado, o projeto de integração pode não atingir o nível de troca intercultural. Na análise de Holledge e Tompkins (2000), esse foi o resultado de *Salt Fire Water* (produzido na Austrália pelo Top End Girls). Também criado com um elenco de artistas de culturas diversas em 1994, *Salt Fire Water* não logrou superar o discurso tradicional da "miscigenação", marcado por um teor imperialista. Embora não seja unânime, crítica similar é feita por Phelan (1996) ao projeto de Eugênio Barba a partir da experiência do Ista. Com o tema "The female role as represented on the stage on various cultures", o encontro de 1986 objetivava abordar o estudo da "energia" em um nível biológico e fisiológico (de acordo com o conceito de pré-expressividade), sem considerar as políticas de representação. Durante o evento, Barba explicita que o olhar sobre os papéis femininos proposto não teria por objetivo a "psicologia do ator"; ou seja, quaisquer implicações pessoais e políticas.

O exame intercultural do encontro, portanto, seria menos histórico do que técnico. Barba vê uma potente ferramenta de treinamento nesse estado de "energia não codificada" que os teatros orientais e as técnicas de treinamento tradicionais ali originadas podem inspirar (Barba; Savarese, 1991). Para Peggy Phelan (1996), contudo, o conceito de pré-expressividade contribuía para excluir da discussão sobre as formas teatrais multiculturais os enquadramentos "contraditórios" gerados pelo uso de certas convenções sobre a personificação de papéis femininos no teatro. Sendo assim, Barba estaria ignorando também o imaginário sociopolítico que elas expressam e

13 Mais informações sobre a diferença entre a hibridação e o projeto de fusão simples entre partes aparece em Romano (2005), sobre o teatro-dança de Pina Bausch e o processo do teatro físico.

reafirmam; o que significa eliminar uma parcela essencial da prática teatral, importante para os debates sobre gênero e etnia. Pode-se concluir, observando a querela, como as investigações sobre corporeidade, subjetividade e formas de representação, no tipo de abordagem sugerida por um teatro feminista voltado para a investigação multicultural, precisam abraçar não somente aspectos biológicos e fisiológicos, mas também históricos e sociais.

Nos encontros do Women Playwrights International Conference (WPI), iniciados em 1988 em Buffalo (Nova Iorque), a troca pretendida era entre métodos de trabalho em dramaturgia. Com passagens por Canadá, Austrália, Irlanda, Grécia, Filipinas e Indonésia, as conferências do WPI enfocavam a criação de oportunidades para as mulheres interagirem pessoalmente, por meio de *workshops* e espetáculos.

A questão da criação de um espaço exclusivo para o encontro de artistas mulheres comporta sentidos diferentes. Ao mesmo tempo que gera um território apartado da influência das normas hegemônicas disseminadas em diferentes culturas (e, portanto, mais afeito ao exercício de uma expressão mais livre de constrangimentos), pode isolar a criação feminina do contexto artístico teatral mais amplo. As duas tendências precisam ser positivamente balanceadas, aproveitando a ocasião dos encontros como oportunidades de exercício das diferenças entre as mulheres, sem esquecer de construir conexões artísticas que atravessem os limites dos Estados-Nação e possuam a fluidez de limites como orientação ideológica. Dessa forma, tais espaços deixam de constituir exceções (únicos lugares onde as mulheres podem atuar), ou nichos exclusivos (portanto, vedados à participação e diálogo com artistas homens ou preocupados com o discurso da "unidade do feminino"), tornando-se territórios de "respiro criativo" e focos de experimentação.

Novas personagens e a reescritura da memória

O objetivo da reescritura da história das mulheres pelo teatro feminista, incluídos os teatros feministas negro e lésbico, traduz-se na dramaturgia pelo aparecimento de outras personagens e estórias, bem como pela invenção, na cena, de novas imagens e representações da mulher. As imagens do feminino ali construídas correspondem também ao desejo de afirmar uma potência psicológica e física inimaginável para as personagens clássicas de

Shakespeare e para as heroínas do teatro romântico. As atrizes contemporâneas, muito em virtude da amplificação temática e dos recursos "performáticos" do teatro feminista, podem viver uma quantidade de situações dramáticas e de estados emocionais e contradições que Elizabeth Barry, no século XVII, e Ellen Terry, no século XIX, não poderiam supor.

O fundamento "pessoal é político", que norteia a busca de memórias e experiências pessoais das mulheres para sua inserção no teatro, possibilita o entrecruzamento entre o pessoal e o coletivo, o privado e o público e aumenta ainda mais a gama de personagens. Nesse território, é possível observar como as duas partes são constituídas uma em relação à outra, conflitando-se e construindo formas de negociação.

Las Gringas e *Junkie!,* duas criações do grupo norte-americano At The Foot of the Mountain, entrecruzam questões sociais (a imigração latina nos Estados Unidos e o uso de drogas) aos depoimentos confessionais dos atores. O Split Britches tem seu primeiro espetáculo, de 1980, criado a partir das histórias familiares de Lois Weaver, uma das atrizes do grupo. O nome do espetáculo (que também denomina o grupo) toma emprestado um tipo de calça usado pelas mulheres da região (Blue Ridge Mountains, no estado de Virginia, Estados Unidos) onde viveram as parentes da atriz, retratadas na peça, e que permitia às trabalhadoras urinarem sem interromper o trabalho no campo.

Ao efetivarem o questionamento de sua própria trajetória como uma ação política, as criadoras dos espetáculos feministas acabam por iluminar a experiência de suas contemporâneas. Por vezes, trazem a expressão de outras vozes: no Gay Sweatshop, a manifestação da plateia em torno de seus interesses, levantados por uma pesquisa de público, deu impulso à criação de *Care and Control,* em 1977. Na peça, aparece, pela primeira vez, uma mulher lésbica reclamando seus direitos legais maternos.

A dimensão pessoal é elemento central para os relatos, mesmo no caso de personagens e fatos históricos. Nesse caso, o aspecto pessoal "filtra" as narrativas do passado e estabelece as conexões com o momento mais atual. Figuras reais, como a poeta Stevie Smith e a exploradora Isabelle Eberhardt são renascidas, respectivamente, em *Better a Live Pompey than a Dead Cyril,* de 1989, e em *New Anatomies,* de 1980-82, a fim de traduzir as inquietações do Women's Theatre Group. O mesmo fez o Tattycoram ao reler o drama de Camille Claudel, em *Make Me a Statue. Une femme,* de 1982, também se

inspirou na escultora francesa. Anne Roche e Françoise Chatôt, em Marselha, escreveram e produziram *Louise/Emma,* sobre Louise Michel e Emma Goldman. A norte-americana Julie Jensen tomou a história da vida das pioneiras mórmons na América do Norte para discutir a amizade entre mulheres em *Two-headed* (2000), pelo A. S. K. Theater Projects. As escritoras pioneiras motivaram o espetáculo *Saga des poules mouilles*, em Québec, em 1981. O movimento de restauração histórica atravessa continentes, abarcado por diferentes artistas e grupos teatrais.

Essa memória pessoal posta em cena não é nostálgica nem autorreferente, mas dialoga com a experiência coletiva, seja ela contemporânea (como em *Now Wash Your Hands, Please,* produzido pelo Siren em 1984, sobre os efeitos do thatcherismo), ou de um passado mais remoto (como a discussão em torno da primeira revolução haitiana, em *The Black Jacobins,* comissionada pelo Talawa).

O teatro feminista negro inova ao apresentar uma série de protagonistas negras, feito incomum no teatro mais tradicional (*Have You Seen Zandile?,* da sul-africana Gcina Mhlope, e *Afrika Solo,* de Djanet Sears, ilustram bem a afirmação), ao lado de personagens do universo cotidiano. Amplamente reconhecíveis pelo público, essas personagens (tais como as presentes em *Mothers*, de 1990, criado coletivamente pelo Women's Troop) permitem que a dimensão da existência feminina atravesse as paredes do espaço privado.

As teias do emocionalismo e da sensibilidade "típica" das mulheres e os próprios chavões da discussão feminista (o incesto, a violência sexual, o "sair do armário", a opressão masculinista, a amizade e o sexo entre mulheres, a autorrepresentação etc.) são desmontados nesse movimento de expansão do universo temático. Segundo Goodman (1994, p.206-7, tradução nossa):

> O ciclo temático em operação no teatro das mulheres tem progredido de tópicos tais como controle de natalidade e "cuidados e prevenções" para alguns dos temas mais controversos dos anos 1990: comercialismo, revoluções políticas na Europa Oriental e outros lugares, a disseminação da Aids e o risco de um desastre ambiental.

A tendência afirmativa dos primeiros textos do teatro feminista, presente também no trato com as personagens, vai dando lugar, com o passar do tempo, a produções mais ricas em termos das contradições internas

das figuras femininas centrais. Ao mesmo tempo, o teatro e a crítica feminista tornam-se mais conscientes da necessidade da crítica às identidades estáveis.

Wark (2006) sugere que algumas atitudes afirmativas acabam por manter o espaço da alteridade (como na constituição de guetos e na construção de um feminino supercompetente e sem conflitos), mas não ajudam no reconhecimento da "identidade das mulheres". Nesse espaço, a "autoexclusão" preserva a identidade das mulheres (seja ela heterossexual, homossexual, classe média, europeia, negra etc.) em relação aos padrões dominantes. Seria preciso não tomar as identidades como bases do sujeito mulher, mas priorizar a representação, na história, de suas identificações. Dessa forma, a "essência da identidade" deixaria de ocupar posição central, dando espaço para a discussão dos atos performativos, os quais podem tanto reiterar a norma heterossexual, quanto oferecer outras possibilidades.

Em termos da construção das personagens, esse resultado é atingido, muitas vezes, no atrito entre texto e cena, no tipo de atuação das intérpretes (em diálogo com o espectador) e na evidenciação, pela cena, dos mecanismos de construção de gênero, permeados pelos mecanismos de construção do enquadramento ficcional. Sendo assim, a análise sobre as novas personagens e identidades oferecidas pelo teatro feminista não prescinde do cruzamento entre o texto dramático e sua atualização cênica.

Como esse encontro entre texto e cena se dá no corpo, é natural que a investigação da corporeidade seja, também no aspecto da dramaturgia e da personagem dramática, mais do que relevante. Por isso, a memória das mulheres posta em cena é, sobretudo, "encarnada". Encenado pelo Women's Theatre Group em 1984, *Trade Secrets* questiona as imagens midiáticas do feminino, enfatizando que a representação não é um fenômeno abstrato, mas se dá no corpo e pelo corpo. *Masterpieces,* de Sarah Daniels, coloca a pornografia no centro da discussão política, provando que o discurso do teatro feminista encontra potência máxima na corporalidade. Da mesma forma, em *The Constant Journey* (*Le voyage sens fin,* no original francês), criação de 1984 de Sandra Zeig e Monique Wittig, a incorporação de Dom Quixote e Sancho Pança por duas mulheres exige uma consideração especial para a realidade da vivência corporificada da mulher (Shaktini, 2005).

A disposição de mulheres fora de seus papéis de gênero convencionais e o deslocamento da posição de personagens pertencentes ao cânone literário,

apresentados na obra de Zeig e Wittig, é tão confrontadora quanto a nudez feminina em *Donna Giovanni,* da companhia *Divas of Mexico* (Rockwell, 1987). O comentário feminista sobre os papéis sexuais na sociedade, as relações de gênero no "casal amoroso", o erotismo e a nudez que toma de assalto a ópera de Mozart pelas mãos da diretora mexicana Jesusa Rodríguez torna materialmente visível, por meio da exposição do corpo dos intérpretes, os discursos que operam nos corpos individual e coletivo. Segundo Rockwell (1987, s.p., tradução nossa):

> Para essa produção, a trupe mexicana consiste em cinco mulheres e um homem, interpretando o discutivelmente efeminado papel de Don Ottavio. Todos ficam nus nessa produção (quando na dúvida, o grito de guerra parece ser "Tire a roupa!"). Quando [Don Ottavio] o faz, está vestindo seios falsos; embora na nudez total coletiva do final, ele seja indisfarçavelmente um homem.

O uso do *cross-dressing*, presente no espetáculo dirigido por Rodríguez e em inúmeras outras montagens do teatro feminista, acrescenta ao repertório de personagens femininas toda a gama de figuras masculinas. Não passa ao largo dessas produções o sentido dessa transgressão, no que tange às políticas de gênero no teatro e na sociedade.

Travestismos e flutuações de identidade na cena

A linguagem teatral possibilita diferentes "transições de gênero", muitas delas absorvidos pelo cânone teatral, como nos casos de travestismo no *kabuki* japonês e no teatro elisabetano, bem como da presença dos *castrati* na ópera do século XVII. Observando exemplos tão diversos quanto o teatro grego (no qual as personagens femininas eram representadas por homens), os espetáculos de *music hall* de Vesta Tilley (cantora, comediante e dançarina inglesa que, na virada do século XX, apresentava-se vestida de homem) (Ferris, 2003; Brown, [200-?]; Wandor, 2003)e experiências mais "tradicionais" de cruzamento de gênero – tais como Sarah Bernhardt interpretando Hamlet, em 1899 –, é possível afirmar que o travestismo nem sempre está presente a serviço do questionamento dos padrões sociais e das dimensões convencionais de sexo, sexualidade e gênero. Sendo assim, para a melhor

avaliação de suas potencialidades críticas, o travestismo precisa ser abordado nos contextos específicos nos quais está inserido.

De modo geral, pode-se afirmar que a ocorrência de travestismos não ameaça a instituição social de gênero enquanto estiver mantida a dimensão convencional dos papéis sexuais, expressa, para Butler (2003), no paralelismo entre sexo biológico, gênero, desejo e práticas sexuais, em nome da heterossexualidade compulsória dominante na sociedade ocidental. Nesses casos, o travestismo celebra a ilusão teatral (Wandor, 2003) e aparece como "sintoma" da tensão de gênero na sociedade, sem questionar os padrões que definem a feminilidade e a masculinidade; podendo funcionar até mesmo como um esforço para conter a rebelião (ridicularizando comportamentos mais subversivos e incomuns).

O travestismo no teatro do Renascimento enquadra-se nessa perspectiva mais convencional. No teatro shakespeariano, obras como *Twelfth Night*, *As You Like It* e, de outra forma, *The Merchant of Venice,* empregam o travestimento das personagens femininas como recursos cômicos, os quais acabam por reforçar o que está fora das potencialidades das mulheres: a retirada das roupas masculinas encerra as novas prerrogativas. Grande parte das peças renascentistas não "tematizam" a tensão de gênero, embora empreguem a troca de sexos (independentemente do fato de as representações serem feitas por homens, numa espécie de "*cross-cross dressing*", ou "travestimento duplo") (Howard, 2003; Garber, 1991).

Uma exceção aparece em *The Roaring Girl,* de cerca de 1610 (de autoria de Thomas Middleton e Thomas Dekker). Inspirada na vida de Mary Frith, personagem histórica que se vestia em roupas masculinas e era uma "ladra profissional", *The Roaring Girl* apresenta uma personagem central que, apesar de seus métodos escusos, oferece um modelo feminino destemido e livre-pensador(Gardner, 2000). Ainda assim, Moll Cutpurse, a personagem criada a partir de Frith, termina sua trajetória no isolamento social, demonstrando que a exclusão dos gêneros marginais é inevitável (Lorber, 1994).

Uma vez apresentada como "natural", toda construção perde sua potência de intervenção ideológica. Para a subversão de padrões, a incorporação do gênero nos indivíduos deve ser conscientemente demarcada na cena e reconhecível para o espectador. A fim de que algum questionamento ocorra por parte da plateia, o artifício de convencionalização precisa ser tornado

explícito, provocando a crítica da dimensão convencional de gênero na sociedade. Para Lorber (1994), na cultura de massa, Madonna exercita esse procedimento de desnaturalização: ao exacerbar a conexão entre sexual e simbólico, a cantora cria um vocabulário agressivamente erótico e feminilizado, criticando e parodiando o desejo masculino e a introjeção da ordem falocêntrica nas imagens do feminino.

O travestismo também encontra acolhida na chamada subcultura *gay*, em que aparece como uma apreciação cômica das contradições da norma heterossexual. No caso do teatro feminista, contudo, o travestismo busca uma potência de questionamento que ultrapassa a autoironia, construindo uma citação paródica que possibilita à plateia o reconhecimento dos "vagos", das "dissonâncias" entre a *performance* das posições de gênero e sua recepção pelo público. A cena evidencia as "fabulações sociais" sobre as diferenças entre os sexos, em que imperam a hierarquia sexual e as ideologias.

A profissião teatral e as novas funções criativas das mulheres

Não é apenas ao teatro feminista da segunda onda que as mulheres devem as posições que ocupam hoje nas artes cênicas. Nos idos de 1899, no International Congress of Women, realizado em Londres, as artistas já declaravam que as artes cênicas deveriam ser território para a expressão das mulheres. Desde lá, pró-feministas ou não, pioneiras nos campos da interpretação (Fanny Kemble, Ellen Terry, Eva le Gallienne e Angna Enters), crítica (Emma Goldman, Rosamond Gilder e Sue-Ellen Case) e do movimento (Isadora Duncan, Martha Graham, Katherine Dunham), juntamente com outras mulheres, fundamentais para a dramaturgia (Augusta Gregory, Susan Glaspell, Gertrude Stein, Caryl Churchill, Lorraine Hansberry e Hélène Cixous), produção e direção (Hallie Flanagan, Judith Malina e Barbara Ann Teer), foram acumulando conquistas com suas atuações na arte teatral. Ao mesmo tempo, o contexto social passou a permitir de maneira crescente a absorção das reivindicações das mulheres, enquanto o quadro político e econômico tornou possível sua inserção como mão de obra e grupo consumidor.

As estratégias de ocupação desse território criativo (de início ainda mais resistente) encontrou caminhos históricos diversos. A atuação em teatros

menores e de periferia (a ponto de o estar "fora da Broadway" acabar-se tornando uma tradição, que reúne Judith Malina, do Living Theatre, Ellen Stewart, do La Mamma, entre outras) e o investimento na formação em artes, aliado à defesa de um discurso de decência na vida profissional e no comportamento familiar, estiveram entre os primeiros passos. A exploração dos atributos eróticos do corpo feminino e a aceitação dos estereótipos femininos em cena (a ingênua, a esposa virtuosa, a mulher decaída...), cedendo ao gosto popular, embora passíveis de críticas, também foram estratégias de ocupação do espaço teatral pelas mulheres.

A fundação de companhias pensadas como "unidades familiares"; a procura por novos(as) autores(as); o estreitamento de laços com o entorno, inaugurando o teatro "em comunidade"; a batalha pela mudança na direção das políticas públicas (quando as mulheres passam, por exemplo, a dirigir os teatros oficiais e a atuar nos órgãos de fomento) têm sido outros dos recursos empregados para sedimentar a relação entre a expressão das mulheres e a arte do teatro, em suas dimensões artística e de mercado (Chinoy, 1996).

Evidentemente, não é apenas o fato de as mulheres ocuparem esta ou aquela posição que determinará seu comprometimento com a "causa feminista", nem mesmo a necessidade de "revolucionar" estruturas, seja pautando suas decisões em políticas de inclusão, seja oferecendo privilégios para as artistas do mesmo sexo. Contudo, pode-se afirmar que, ao atingirem postos de controle na estrutura teatral, elas passam a ter maior chance de assumir modelos mais dialógicos, no que concerne aos artistas e às políticas para com a comunidade.[14]

Já no teatro feminista, as mulheres artistas de teatro procuram expandir suas atividades em todas as instâncias do espetáculo, da concepção da ideia à produção, veiculação e recepção crítica da obra, indo além do tablado, tradicionalmente mais receptivo à participação das mulheres. A excitação com que encararam as tarefas, especialmente as técnicas, comprova a novidade que, mesmo nos anos 60 e 70 do século XX, ainda circundava a questão. Segundo uma das integrantes do WOW Cafe, em Nova Iorque (apud Chidgey, 2008, s.p., tradução nossa):

---

14 Se os projetos implementados por mulheres terão resultados melhores do que os coordenados por homens, é impossível determinar. Com certeza, as cobranças serão sempre muito grandes. A discussão está aprofundada, com estudos de caso, em Berson (1996).

> Nós podíamos fazer o que os homens faziam. Nós [podíamos] carregar equipamentos realmente pesados, dirigir uma van Mercedes gigante. Era um ponto de honra para nós – ser vistas pelas garotas, quando íamos para as escolas, carregando o equipamento, instalando guitarras e todo o tipo de coisas. Dizendo "é isso aí, nós conseguimos fazer isso. Você pode fazer também. Veja, nós estamos fazendo isso". Isso era muito radical, muito excitante e muito cansativo – carregar todas aquelas coisas por aí.

Salem enfatiza o prazer proporcionado por essas novas tarefas criativas, ocupando um espaço disponível em muito maior dimensão nos grupos de teatro feministas (fossem eles intergêneros ou exclusivamente compostos por mulheres) do que no teatro tradicional.

A presença feminina nas funções técnicas (entre elas, iluminação e cenotecnia), usualmente, dependem mais da prática, uma vez que são raros os cursos de formação nessas áreas. Conforme ilustra a experiência do WOW Cafe, essa formação foi estimulada pelas produções de peças isoladas, assim como pela realização de festivais de teatro de mulheres e pela oportunidade de trabalho continuado nos palcos e centros voltados exclusivamente para a criação teatral feminista.

O que se acrescenta a essas conquistas, além da destreza técnica, é uma consciência ampliada da necessidade de formulação de uma voz autônoma, que demandaria a mudança não apenas no aspecto das funções criativas como também no posicionamento hierárquico dessas funções. Com o teatro feminista, essa reestruturação nas relações de poder também é experimentada quando as mulheres passam a assumir a maior parte das posições consideradas "de comando" nos grupos (Malpede, 1997). Ao mesmo tempo, elas modificam a forma como as funções eram usualmente realizadas. Na dramaturgia, investem na criação de textos coletivos e inspirados em improvisações; na direção, voltam-se para os processos colaborativos; na atuação, precisam estabelecer outros modelos de treinamento, em resposta ao aumento de sua importância no processo como um todo e da ênfase na experiência pessoal da atriz e em sua troca com o espectador.

Além de ampliar oportunidades de trabalho, os grupos de teatro feminista questionaram a maneira como as funções eram valoradas, buscando viabilizar que as mulheres fossem pagas de forma equivalente aos homens,

mais uma vez trazendo para o fazer teatral o debate sobre igualdade presente em outras áreas da sociedade.

Como num ciclo de produção que retorna ao seu início, maiores responsabilidades demandaram também maior capacitação profissional. A ênfase na questão da profissionalização das mulheres no teatro envolveu também as instituições de suporte. A lista de objetivos de funcionamento de algumas organizações deixa bastante claro o quanto o aumento na quantidade de criações femininas, bem como em sua qualidade estética, dependem de vários aspectos da profissão, aparentemente alheios ao "gênio criativo". Segundo o Women's Project (online, tradução nossa):

> *Oferecer* perspectivas das mulheres numa ampla variedade de assuntos políticos, sociais, internacionais, religiosos e culturais;
>
> *Produzir* artistas mulheres estabelecidas e emergentes na sede do WP, o Julia Miles Theater;
>
> *Guiar* escritoras, diretoras e produtoras excepcionais por meio do Laboratório do WP;
>
> *Desenvolver* novos trabalhos e textos clássicos de mulheres em leituras e *workshops*;
>
> *Comissionar* novos trabalhos e adaptações de textos clássicos, feitos por mulheres;
>
> *Advogar*, em nome de artistas de teatro mulheres, no teatro profissional nacional e internacional;
>
> *Educar* estudantes dos graus 1-2 sobre a importância cultural e histórica das artistas de teatro mulheres;
>
> *Celebrar* as conquistas das mulheres numa variedade de campos na nossa Gala anual;
>
> *Despertar* o público e profissionais de teatro para o poder e alcance das artistas de teatro mulheres.

Ao lado do compromisso com os temas, discursos e soluções estéticas inovadoras, os objetivos de transformação vão desde a experimentação nas funções de dramaturgia, direção e produção até o suporte para a visibilidade e comercialização das obras. A rede de ações atravessa a sala de ensaios e segue em direção às estruturas sociais e econômicas. Mesmo quando o destaque está na experimentação estética, permanece a preocupação com a

relação entre teatro e sociedade, por meio da inclusão do questionamento das estruturas de produção no cotidiano do processo de criação, em todos os seus estágios. As implicações desse estreitamento, contudo, ainda não foram amplamente exploradas. Segundo Susan Croft (apud Chidgey, 2008, s.p., tradução nossa):

> Eu acho que existem legados nos modelos de ação das dramaturgas e na confiança que foi dada à nova geração; mas muito foi perdido em termos do questionamento dos processos e estruturas, exploração e experimentação, e na veiculação do teatro para novos espectadores e espaços [...].

O teatro, assim como outros campos da cultura, encontra nos discursos feministas atuais uma série de contradições. De certa forma, algumas teorias contemporâneas permitem a afirmação apressada de que o movimento feminista não encontrou nenhum caminho fértil, nem ofereceu melhoras para a condição feminina.[15] Nesse quadro, restabelecer um percurso histórico dos grupos de teatro feminista pode auxiliar uma avaliação mais completa da validade e das necessidades de continuidade e transformação da relação entre feminismo e teatro.

Ao equacionar as inovações implantadas pelos grupos e artistas no quadro da produção teatral a partir do século XX, não é exagerado afirmar que a influência do movimento feminista permitiu que mais mulheres buscassem formação e treinamento prático, ampliassem suas áreas de atuação, fundassem suas próprias companhias e tivessem o desejo e a oportunidade de competir para posições de autoridade no campo teatral, dando suporte às suas potencialidades criativas. Disparidades, certamente, permanecem. No entanto, num momento em que a recepção à ideia de um engajamento aos movimentos das mulheres e a suas prerrogativas parece fora de contexto, essa conclusão positiva mostra-se essencial.

---

15 O chamado "neofeminismo", amplamente sustentado pela mídia, tem figuras controversas como Naomi Wolf (com o debate em torno de *The Beauty Myth*), Kate Roiphe (com *The Morning After: Fear, Sex, and Feminism*, teorizando sobre a responsabilidade partilhada das vítimas em casos de estupro) e Carol Travis (que propõe a revisão da diferença entre os sexos, em *Mismeasure of Woman: Why Women Are not the Better Sex, the Inferior Sex, or the Opposite Sex*) (Berson, 1996).

A performance e a cena feminista: rompendo limites entre as linguagens artísticas

Muito embora a *performance* tenha sido influenciador para a arte feminista, significando a linguagem artística na qual a corporeidade e as formas de representação mereceram as explorações mais radicais e, talvez, mais numerosas e frutíferas, não é possível afirmar que todos os grupos de teatro feminista beneficiaram-se das novas direções apontadas pelas artistas performáticas emergentes desde meados dos anos 1960. Grande parte dos grupos feministas – muitos deles bastante críticos em relação à hegemonia do *logos* típica da sociedade masculinista – mantiveram suas pesquisas e práticas centradas na criação dramatúrgica e num tipo de dinâmica criativa em que o corpo "porta" mensagens, mas não é desafiado a expressar-se em toda sua potencialidade, nem a organizar a semiose.

O caminho de intersecção entre teatro e *performance* feministas, contudo, representa parcela importante da fertilização entre teatro e *performance* ocorrida na segunda metade do século XX. Fez parte da escolha de alguns grupos a fusão entre áreas, questionando as separações entre as "identidades estéticas" que costumam definir cada uma das linguagens artísticas.

O Tattycoram fez dessa mistura seu maior investimento. A fisicalidade do movimento e o aspecto visual da cena são motores para a investigação de gênero desde a fundação do grupo feminista inglês, em meados dos anos 1980.[16] Além da *performance*, a influência do teatro físico e da mímica continental está presente na formação técnica e artística de suas componentes (alunas de Philippe Gaulier, Monika Pagneux e Jacques Lecoq) e na visão de teatro da diretora Annie Griffin (Yarrow; Chamberlain, 2002).

Em consonância com essa tendência da cena, algumas dramaturgas investiram com particular interesse na busca de uma linguagem verbal atrelada à corporeidade, construindo textos menos encerrados na estrutura dramática tradicional e mais ricos em termos das dimensões sonoras e imagéticas. Pesquisando nesse universo, Ntozake Shange, com seus *choreopoems* (poemas coreográficos), costuma ser citada como exemplo de inovação

16 *The Very Tragical History of Mary Shelley, Her husband, and famous Friends*, *Vesta Tilley, or How a Lady Had Her Cake and Ate It*, *Three Sister in I Want To Go to Moscow* foram criadas como trabalhos em processo, com a colaboração do grupo. *Make Me a Statue,* espetáculo solo de 1990, encerra o período de atuação do Tattycoram.

formal da dramaturgia feminista, abrindo caminho para autoras como Jackie Kay (responsável por *Chiaroscuro*).

Quando a corporeidade das mulheres emerge no teatro feminista aliada ao questionamento das convenções da aparência na cena, as "identidades de linguagem" do teatro, da dança e da *performance* são provocadas até o extremo. O corpo "cênico" (que desestabiliza a autoridade do texto em favor de um *performer* sexuado, aberto à narratividade do espectador) confronta a acepção de um corpo "teatral" (governado pelo *logos* do dramaturgo, encerrado dentro da moldura espacial e temporal do "dramático") (Diamond, 1997). Nas palavras de Blau (1992), o ato teatral revela, assim, seus efeitos e a ideologia é inserida na representação do espetáculo. Como consequência, o eixo de poder que costuma reger a cena é deslocado, quando falam os que não estavam "socialmente autorizados". Segundo o autor:

> Por essa razão, quando Brecht, desacreditando a inconsciência política do ator burguês, diz que é preciso atuar *sobre* a corrente, não nela, eu só posso responder observando (da mesma forma que *dentro* do trabalho teatral) que isso seria como dizer que não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, coisa que é impossível, porque não é viável entrar nele nem ao menos uma vez, visto que você já está nele, e é nesse lugar que a reflexão precisa ser feita, enfrentando a água.(ibidem, p.53, grifos do autor, tradução nossa)

No aparato do teatro, técnicas e métodos de presentação do corpo, com suas demandas e "constrangimentos sistêmicos" particulares (nas palavras de Blau), são graus estabelecidos de (inevitáveis) fraudes a uma corporeidade que, de fato, unifica processos mentais, sensoriais, psicológicos e identitários. Sendo assim, a desestabilização das identidades de gênero não pode tolerar separações estáveis entre essas instâncias, ação que se completa no atravessamento das fronteiras entre as linguagens artísticas. O corpo, atuando em seu espaço político, passa ao largo da divisão lógica entre um corpo que interpreta e outro que performa. Esse espaço de permeabilidade, afinal, esteve sempre lá. É desse lugar, sempre presente e frequentemente negado, que a ruptura revolucionária pode ocorrer, em suas dimensões estética e política.

4
Um *corpus* obscuro: sobre o teatro feminista no Brasil

MOÇOS – E se quiser comer galinha tem de todas pra farta. Tem pomba de três coco e tem pato mergulhão, Aracuá jaçanã e tem carão. Juriti, cardigueira, e paturi.
(Um ator simula o ruído do paturi – os outros estranham).
NICO – Mas e nessa abençoada região, será que tem o que faz falta na verdade?
TODOS – O que é, o que é, o que é?
NICO – Me diga meu irmão, se nessa grande mata é possível, é possível ter mulher? (Depois de uma pausa).
TODOS – Aí está uma coisa que não. (tristes)
NICO – Pois sendo assim, eu prefiro o cativeiro.
TODOS – Meu irmão está com toda razão. – Vai lá Carengue e toma as providências – 20 negras! – 40! – Pra cada um!
SAMBA DO NEGRO VALENTE E DAS NEGRAS QUE ESTÃO DE ACORDO
Negra compreende que não dá,
que não vai dar pé,
Viver só de valentia,
é preciso ter mulher
que nos faça companhia.

(Arena Conta Zumbi, Guarnieri, Boal e Lobo, 1965)

A cena brasileira e a produção teatral das mulheres

Não existem muitas estatísticas disponíveis sobre o teatro feminista no Brasil, nem qualitativas, nem quantitativas. A afirmação é mais do que um

atestado da impopularidade do tema: o parco número de pesquisas sobre o teatro engajado feito pelas mulheres por aqui levanta suspeitas sobre uma espécie de silenciamento, no teatro brasileiro, a respeito de uma das formas de teatro político mais importantes no século XX. O teatro feminista é também um tipo de teatro engajado dos mais necessários para a revisão da centralidade do fazer teatral das mulheres. Basta ver como o teatro e a crítica feminista tiveram, além das fronteiras nacionais, entre outras atribuições, a função de reposicionar a história das mulheres no teatro e, a partir daí, abrir novas perspectivas para o seu percurso nas artes cênicas. Se considerarmos que o teatro feminista teve como prioridade restabelecer o diálogo entre arte e sociedade, pode-se concluir ainda que o teatro nacional tem preferido navegar em águas mais tranquilas, alienando-se de parcela de seu aspecto ideológico, e que a discussão sobre as formas de representação das mulheres na sociedade brasileira de hoje tem prescindido do teatro para realizar sua tarefa.

Essa "desconexão" entre o debate de gênero feminino (e o espaço das mulheres) e as artes cênicas, entretanto, não ocorre com igual intensidade em outras áreas das ciências humanas, tais como a sociologia, a antropologia, a psicanálise e os estudos da cultura. Nessas áreas, traduções de obras contemporâneas trazem a público as reflexões mais atuais (tornando as discussões articuladas fora daqui mais acessíveis), enquanto edições originais em português constroem um olhar sobre as especificidades do contexto brasileiro. Esses outros campos da cultura demonstram, inclusive, o quanto o debate feminista continua vivo e resultando em ações concretas e bem-sucedidas.[1]

É interessante observar essa defasagem. Por exemplo, no Seminário Internacional Fazendo Gênero 8: Corpo, Violência e Poder, realizado em agosto de 2008 na Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC), em Florianópolis, pela primeira vez em sua trajetória acolheu um simpósio temático em estudos de *performance*, cuja proposta integrava pesquisas das áreas de dança, *performance* e teatro. Contudo, apenas 8% dos simpósios temáticos abordavam a questão da representação das mulheres na cena teatral, com a adesão de pesquisadoras e artistas da área.[2] Se computados os números de comunicações apresentadas em cada ST, a porcentagem decairia ainda

1 Mais sobre o assunto em Süssekind; Dias; Azevedo (2003).

2 Em 2008, o seminário manteve seu interesse na diversidade de abordagens teóricas e metodológicas, ainda que com predominância de pesquisadores das áreas de literatura, sociologia, história e antropologia. Foram 64 os simpósios temáticos (ST). Acolheram comunicações

mais (Fazendo Gênero 8, s.d.). Em 2010, o Encontro manteve o ST Teatro e Gênero, articulando o tema do teatro feminista a outras formas de ativismo que utilizam o teatro como ferramenta. Em 2013, o Fazendo Gênero 10 continuou a agregar pesquisas sobre estudos feministas, enfocando a atualidade dos desafios do feminismo também na cena teatral. Com os *Anais* até a consolidação deste texto não acessíveis pela internet, não foi possível avaliar a presença dos temas sobre teatro feminista na última edição do evento.

Bienal, o seminário teve início em 1994, no Fazendo Gênero: Seminário de Estudos sobre a Mulher, no qual o enfoque central residia nas áreas de literatura. Nos anos seguintes, buscou-se a interdisciplinaridade, reunindo pesquisas de outros programas e áreas, tanto em nível de pós-graduação quanto de graduação. Desde 2000, o Fazendo Gênero tornou-se um encontro internacional, sendo considerado dos mais importantes eventos em estudos de gênero nas avaliações da academia, de organizações de outra natureza e grupos e movimentos feministas. A ausência até 2008 de um simpósio voltado para as artes cênicas parece sintomático do desvalor estabelecido nos campos do teatro e da dança em relação às discussões sobre gênero, bem como do isolamento da área teatral em relação às "disciplinas irmãs" (as ciências sociais e a psicologia, por exemplo), nas quais abordagens sobre gênero já constituem uma tradição de pesquisa. Por outro lado, a presença do ST 04 – Atos de Violência: Representações de Agressão à Mulher no Palco,[3] como foi denominado, demonstra o ressurgimento do interesse em fins da primeira década do século XXI.

O ST 04 propunha questionar aspectos da prática teatral que permitem a criação de representações de mulheres vítimas ou perpetuadoras de violência, buscando discutir os processos de diretoras e atrizes/*performers* na construção de personagens/*personas* que sofrem ou causam abusos e violência. O debate visava também refletir sobre como as representações resistem e/ou reforçam estereótipos e preconceitos contra a mulher. Como ponto de

diretamente relacionadas ao fazer teatral o ST 04 – Atos de Violência:Representações de Agressão à Mulher no Palco e o ST 63 – A Escrita do Eu: Ficções e Confissões da Dor II.

3 A organização do ST foi realizada em parceria com a profa. dra. Maria Brígida de Miranda, da Universidade de Florianópolis (Udesc). O simpósio temático Atos de Violência: Representações de Agressão à Mulher no Palco teve a participação de dezessete pesquisadores, dos 23 inscritos. O encontro foi dividido em três dias, com duas sessões diárias, cada uma delas com cerca de quatro exposições e um debate final.

partida, foram sugeridas questões colocadas pelas teorias da interpretação (no que diz respeito ao ator e à emoção sentida ou forjada), a fim de abarcar, a partir dessas teorizações, como o teatro físico e a *performance* exploram os limites da representação (quando, por exemplo, a violência contra o corpo da personagem/*persona* consuma-se em ações violentas contra o corpo da atriz/*performer*) e exigem reformulações em seus pressupostos.

O novo ST mostrou-se necessário em muitos aspectos, entre eles: estimular o ressurgimento dos estudos de gênero nas artes cênicas (o que já vem ocorrendo em algumas universidades do país); caracterizar os recortes oferecidos nesses novos estudos; estreitar o diálogo entre teoria e prática teatrais; e ampliar a abrangência das pesquisas sobre *performance* e gênero (em diálogo com análises situadas no mesmo cruzamento, advindas do teatro, da dança e de outras áreas). Ainda que o seminário tivesse como enfoques principais corpo e violência, a estrutura mais ou menos independente de cada simpósio temático permitiu que temas correlatos tivessem espaço garantido no encontro. As atividades paralelas também incluíram alguns espetáculos teatrais, os quais não foram obrigatoriamente inseridos nas avaliações teóricas.

O volume de inscrições demonstrou, mesmo antes do início dos encontros, ter sido essa uma proposta acertada. A diversidade das pesquisas apresentadas, muito embora estas tenham evidenciado diferentes graus de desenvolvimento, permitiu um olhar abrangente para o debate sobre a "*performance* do gênero feminino" e suas representações nas artes e na mídia. A centralidade do problema do corpo, em seus diversos níveis de descrição (o corpo social, o corpo/imagem, o corpo em treinamento e a "materialidade do real do corpo" na cena, entre outros), também se tornou clara.

Vícios de abordagem, ao lado de colocações originais e instigantes, provaram a complexidade de questionamentos que envolvem acepções sobre o "papel feminino", a "vitimização da mulher" e a "presença do patriarcado", terminologias e problematizações que merecem revisões e reaproximações capazes de levar em conta, por exemplo, tanto a ideia de corporeidade ativa quanto a rediscussão do estatuto de "identidade" (considerado, em estudos atuais, menos universal e mais fluido e plural).

O diálogo entre as artes cênicas e os estudos de gênero mostrou em que grau estratégias de ação do corpo feminino podem alimentar discursos de subversão e de continuidade, numa relação entre arte e sociedade que é viva e não hierárquica. Contudo, mesmo em um ambiente propício para um olhar

crítico para os papéis das mulheres na cena e na sociedade brasileiras, reunindo pesquisadoras e pesquisadores de todo o Brasil, a presença da discussão do cruzamento entre o teatro nacional e o gênero feminino foi limitada. Tomando por base esse quadro, ao lado da incidência considerável de diretoras, atrizes e dramaturgas no teatro brasileiro, seria possível concluir que a realidade do nosso teatro é uma "democracia de gênero", bem ao gosto do mito de democracia racial que costuma assolar os discursos sobre a cordialidade mulata, definidora da identidade brasileira.

Essa conclusão genérica e imprecisa, por sua vez, permite a continuidade de afirmações no mínimo imprecisas (tais como que o teatro feminista não teve importância no Brasil), dificultando a avaliação mais aprofundada de questões ainda em suspenso. Qual posição ocupada pelas mulheres artistas de teatro no Brasil? Quão extensa é sua produção? Em quais funções criativas merecem destaque? De que maneira interferem na criação teatral como um todo? Que tipo(s) de discurso(s), prática(s) e poética(s) desenvolvem? Qual aspecto da sociedade está refletido em suas obras e de que modo essas obras interferem no contexto nacional? Como essa produção estabelece relações com a criação internacional? Existem traços de ativismo feminista nessas obras? De qual(is) feminismo(s) estarão tratando?

O desprestígio do movimento feminista em sua face mais "combativa" nas artes nacionais parece ter relação com o minguado debate sobre gênero feminino na criação artística brasileira como um todo, realidade que, para Holanda e Herkenhoff (2006, p.9), não tem nada de casual: "o contexto cultural brasileiro é refratário à discussão sobre as diferenças no campo das artes; ou seja, trata-se de um contexto que indica um sistema neodemocrático". Cumpre analisar como se dá a manutenção desse autoritarismo na produção artística em teatro.

Por uma história do teatro feminista brasileiro

Para falar da produção teatral contemporânea nacional, é preciso levar em conta a diversidade das realidades dos diferentes estados brasileiros, bem como o contraste entre as capitais (que costumam concentrar a produção teatral e são mais expostas à circulação de espetáculos de outras localidades e, portanto, mais permeáveis às suas influências) e as cidades com menor

concentração de renda e de público habituado ao teatro. Além das variações geográficas, existem especificidades que dizem respeito aos tipos de produção, tanto no aspecto da linguagem quanto nas relações entre esta e os mecanismos de produção. Teatro de pesquisa, teatro de grupo, teatro comercial, teatro amador, teatro estudantil, teatro corporal, teatro de texto e assim por diante são variedades do teatro nacional que guardam poucas semelhanças entre si. Mesmo que essas fronteiras sejam tênues e possam ser ultrapassadas com frequência, ainda é necessário considerá-las.

Além disso, existem áreas no país com maior visibilidade no campo do teatro, correspondentes àquelas de maior poder político e econômico, que são também as mais pesquisadas. Somando esses aspectos todos, pode-se perceber que o teatro brasileiro tende a ser historicizado a partir de um eixo geográfico composto pelos estados do Rio de Janeiro e São Paulo (a partir de suas capitais), com algum destaque para a produção teatral de Belo Horizonte, Curitiba, Porto Alegre, Brasília e Salvador, capitais que, atualmente, sediam festivais de teatro profissional estabelecidos e que reúnem maior número de grupos e produções profissionais.

O século XX inaugurou não apenas um "teatro brasileiro moderno", no sentido de um "novo teatro nacional" (que buscava superar o padrão de um teatro dito amador, buscando operar em relação ao teatro europeu e norte-americano), como também oferece maior facilidade para a análise, em virtude de sua proximidade temporal e do desenvolvimento das pesquisas em teatro desde o século passado. Quando se pretende equacionar a abordagem da literatura dramática aos espetáculos e processos de trabalho aqui realizados, o século XX também acaba sendo recorte obrigatório.

Compreendendo esses limites, o que se propõe aqui é um olhar sobre a posição das mulheres no teatro profissional desse século, buscando os rastros que explicam, mesmo que indiretamente, as variações no espaço dado ao enfoque de gênero feminino na cena nacional.

A partir dos anos 1920 até meados dos anos 1940, foi mais visível o papel das companhias atuantes no "teatro comercial" (em menor quantidade que a atual), mesmo porque a setorização do mercado teatral não era tão determinante. A presença dos "amadores", à margem dos palcos oficiais, dependia da formação de um público mais jovem e do estabelecimento de oportunidades de formação profissional aos novos artistas para encontrar seu espaço, a partir de meados da década de 1940. O Teatro do Estudante (TEB) foi

fundado no Rio de Janeiro em 1938, data próxima do início do Teatro Universitário (TU). Em 1943, surgiu Os Comediantes, também no Rio de Janeiro, na linhagem do Teatro de Brinquedo. Esses e outros grupos inauguraram o "ciclo dos amadores", que foi até 1948, quando se estabeleceram o Teatro Brasileiro de Comédia (TBC), em São Paulo, e o Teatro Popular de Arte (TPA), no Rio de Janeiro, transferido depois para São Paulo (Cafezeiro; Mello, 1975).

Nos outros centros, repetia-se a lógica do movimento teatral de São Paulo: em Pernambuco, o Teatro dos Amadores de Pernambuco (TAP) ocupava o "palco oficial", com grandes textos da dramaturgia internacional, enquanto o Teatro dos Estudantes de Pernambuco (TEP) fazia vibrar a produção mais "alternativa", de cunho nacionalista e regional (Prado, 2001). Data prestigiosa, *Vestido de noiva* estreou em 1943, no Teatro Fênix no Rio, virando a página do teatro brasileiro "pré-moderno".

A partir da década de 1950 (período de fundação do Arena, em 1953, em São Paulo, e do Tablado, no Rio), passando pela turbulência política de 1964 e a revolução comportamental de 1968 (com o surgimento de novos grupos e enfoques, entre eles o Centro Popular de Cultura, no Rio de Janeiro, o Teatro Oficina e o Opinião, em São Paulo) e seguindo adiante, o quadro da criação teatral nacional foi se tornando mais complexo.

Nos anos 1970, muitos coletivos se dissolveram e a pressão da censura não deixava dúvidas sobre as intenções funestas do golpe civil-militar. A recuperação do movimento teatral começou a esboçar-se com os grupos alternativos nos anos 1980, tais como o Pod Minoga e o Pessoal do Vitor, em São Paulo, e o Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio de Janeiro. A produção fora do eixo Rio-São Paulo continuava nutrida pelas formas não oficiais (chamadas de formas populares) e sendo impulsionada pelos grupos e festivais de teatro.

A crescente ocorrência dos grupos profissionais de pesquisa e a ampliação de sua influência desde a década de 1990, em especial nos grandes centros urbanos, permite que se fale, na virada do século, de uma criação teatral a partir da presença fundamental do "teatro de grupo", em diálogo com o mercado mais "comercial".

Desse modo, parafraseando Prado (2001), a tarefa de escrever uma história fatual do teatro brasileiro contemporâneo, abrangendo todos os acontecimentos, é hercúlea. Seguindo sua orientação, destacar os fatos mais

significativos parece ser a opção viável, tendo em vista sempre sua limitação. Assim, para tratar da criação das mulheres em teatro, em que está inserido o teatro feminista, o recorte aqui eleito destaca alguns fatos com maior repercussão e imbuídos de significado. Como estratégia, considera-se os teatros paulistano e carioca como uma amostragem do teatro brasileiro, por serem centros de produção e difusão teatral nos quais circulam grupos, artistas e tendências, e que concentram parte da diversidade das demais regiões, bem como as variadas realidades do teatro profissional nacional. Entretanto, de modo nenhum se pretende formular um traçado modelar a partir de São Paulo ou Rio de Janeiro, mas apenas reduzir o enquadro, facilitando a visualização de um contexto que, de outro modo, seria por demais extenso. Quando necessário, outros endereços e realidades serão relacionados.

A presença do debate sobre gênero feminino e teatro nos palcos fora das fronteiras nacionais configura-se um campo rico de informações. O panorama internacional, portanto, também pode auxiliar com pistas sobre o teatro feito pelas mulheres e sobre o teatro feminista, ainda que comparações apenas acabem por indicar variações locais muito grandes, as quais, se tomadas radicalmente, impediriam qualquer tipo de transposição entre os contextos.

Recolhendo dados esparsos

Segundo dados da Cooperativa Paulista de Teatro, existem na virada do milênio cerca de novecentos núcleos de teatro profissional cooperativados em São Paulo.[4] Entre os inscritos na cooperativa, a maioria estaria atuante nas áreas de teatro (infantil, adulto, de texto, de bonecos etc.) e teatro-dança (alguns desses coletivos integram tanto a Cooperativa Paulista de Teatro, fundada em 1979, quanto a Cooperativa Paulista de Dança, aberta em 1995).

Nenhuma pesquisa oferece aprofundamentos sobre a presença de mulheres nesses grupos, embora muitos fossem e ainda sejam encabeçados por diretoras, dramaturgas e atrizes de destaque na cena teatral paulista e brasileira atual. Georgette Fadel, à frente da Cia. São Jorge, Cibele Forjaz, da

4 Em 2009, eram 892 grupos, embora a lista de associados da entidade elencasse 1.141 (Cooperativa Paulista de Teatro, s.d.).

Cia. Livre, Maria Thais Lima Santos, do Teatro Balagan, Cláudia Schapira, do Núcleo Bartholomeu de Depoimentos, Kika Antunes e Simone Grande, do As Meninas do Conto, Daniela Ricieri e Maysa Lepique, do Atuadoras, Geórgia Lengos, da Balagandança, Mariana Muniz, da Cia. Mariana Muniz de Teatro e Dança, Alexandra Golik e Carla Candiotto, do La Plat du Jour, Lúcia Romano e Debora Serretiello, na Barca de Dionisos, Johanna Albuquerque e Jacqueline Obrigon, da Bendita Trupe, Cristiane Paoli-Quito, na Cia. Nova Dança 4, Daniela Schittini, Eliana Bolanho, Juliana Gontijo e Vera Abbud, da Cia. As Graças, Raquel Ornellas e Egla Monteiro, na Companhia de Solistas, Ziza Brizola, à frente do Linhas Aéreas, Vera Sala, no Núcleo Artístico Vera Sala, Márcia Salomão e Bia, do Núcleo Dramáticas Em Cena, Renata Jesion, no núcleo que leva seu nome e Mariza Basso, do Mariza Basso Teatro de Formas Animadas, são exemplos dessa presença feminina no comando de grupos cooperativados. O Núcleo Teatral Saia Justa Sob Medida, encabeçado por Adriana Azenha e Alessandra Vertamatti, o Silenciosas, por Xica Lisboa, Gisele Calazans e Natalina Catarina e a Cia. Delas de Teatro, por Ana Roxo e Taís Medeiros, com menos tempo de formação, também figuram entre os núcleos integrantes da cooperativa coordenados por mulheres em fins da primeira década.

A Cooperativa Paulista de Teatro teve em seu quadro de direção, no período 2007-2009, três mulheres, além da vice-presidente, num total de doze funções. A minoria de mulheres tem sido uma constante no quadro de associados-diretores desde a fundação da entidade, em 1979 (quando eram quatro mulheres na diretoria, num total de dezesseis pessoas). Apenas em 2009-2011, com a presença de feministas em seu conselho administrativo, a entidade passou a considerar o tema de gênero feminino e questões próximas a ele, embora as mulheres tenham estado presentes em grande parte das atividades (como debatedoras, nos fóruns artísticos; atrizes, diretoras, técnicas, dramaturgas e produtoras, nas mostras e projetos de circulação etc.) desde 1997.

O primeiro Fórum de Diversidade Sexual aconteceu em 2009, por iniciativa de um dos núcleos cooperativados, Os Satyros. Talvez pela primeira vez uma questão de identidade pautou a programação da entidade. O Blog da Mulher Cooperada começa a operar em fevereiro de 2010, nos termos da editoria, "comemorando não o Dia Internacional da Mulher, mas a história de luta que seguimos traçando, e comemorando também a arte como

instrumento, como arma!" (Lepique, 2010, s.p.). As postagens mais recentes datam, contudo, de 2011.

Como a cooperativa é feita por seus membros, configurando-se como uma tradução dos desejos de seus integrantes, pode-se afirmar que o interesse na relação entre teatro e gênero não se tornou suficientemente relevante para os associados a ponto de ser traduzido em atividades específicas, ainda que o diálogo entre arte e sociedade e a militância por meio do teatro sejam tônicas da instituição, conforme comprovam a descrição de suas atividades e seu currículo no site oficial, bem como a documentação disponível sobre a entidade.

Constituída em 1972, a Associação dos Produtores de Espetáculos Teatrais do Estado de São Paulo (Apetesp) relaciona, na primeira década do séc. XXI, quatorze pessoas em seu quadro diretivo e consultivo, sendo uma diretora do sexo feminino, acompanhada por outras duas mulheres. Na segunda década, em 2016, a diretora da associação é uma mulher, a atriz Sônia Guedes, agregando cerca de 180 empresas, muitas delas também coordenadas por produtoras mulheres. A porcentagem, contudo, é imprecisa, uma vez que inexiste levantamento oficial sobre a atuação das mulheres.[5] Entre suas atividades, listadas no site em fins de 2010, nenhuma delas é voltada para a discussão de políticas de identidade, muito menos para questões em torno da relação entre teatro e gênero. Criado em 1984 (oriundo do Prêmio Zimba, de 1979) com o objetivo de homenagear os melhores artistas e espetáculos a cada temporada, o Prêmio Apetesp traz até sua extinção, em 1999, uma interessante desproporção entre o número de homens e mulheres agraciados. Considerando as categorias "sem gênero" (diretor, autor, revelação de intérprete, cenógrafo, figurinista, iluminador, música composta, trilha, produtor executivo) e os anos de premiação mencionados pela entidade, o cômputo geral pode ser visto no Quadro 1.

5 Relato de Fernanda Signorini em entrevista realizada pela autora em 5 de abril de 2009, em São Paulo. Signorini é produtora teatral e membro da entidade, além de participar da Associação dos Produtores de Teatro.

Quadro 4.1 – Prêmio Apetesp – análise por gênero (1984-1998)

Ano	Homens	Mulheres
1984	11	3
1985	9	2
1986	9	5
1987	8	4
1988	informação não disponível	informação não disponível
1989	9	3
1990	8	3
1991	informação não disponível	informação não disponível
1992	informação não disponível	informação não disponível
1993	informação não disponível	informação não disponível
1994	informação não disponível	informação não disponível
1995	8	0
1996	7	4
1997	8	1
1998	7	1

Fonte: elaboração da autora, com base nos dados a Apetesp (s.d.)

Dividindo os vencedores por sexo, em nenhum dos anos descritos as mulheres foram mais premiadas do que os homens. Quando ocorre uma menção, as áreas em que elas estão mais presentes são coreografia, revelação de ator/atriz e produção. Poucas vezes as mulheres constam nas categorias dramaturgia e trilha, e estão praticamente ausentes dos prêmios de direção, cenografia, figurinos, cenotecnia e música composta. O quadro acima não permite avaliar se nesses anos houve ou não criações marcantes feitas por mulheres. Contudo, é possível associar a baixa incidência de nomes de mulheres premiadas à menor participação feminina em algumas funções específicas, fato que, certamente, associa-se ao maior reconhecimento de profissionais homens nas mesmas atividades.

Segundo pesquisa do Serviço Brasileiro de Apoio às Micro e Pequenas Empresas (Sebrae), no começo do novo século as mulheres representavam mais de 59% do público interessado em teatro, participando ativamente nas escolhas de programação e atividades do parceiro e da família (Naves, 2000). Dessa forma, as mulheres em cena estariam, ao menos em hipótese,

amplamente acompanhadas por uma plateia do sexo feminino, presente até em maior número do que os espectadores do sexo masculino – provavelmente, conduzidos ao teatro por suas companheiras, amigas e parentas. Em 2012, o Ibope divulgou pesquisa informando que apenas 11% do público metropolitano potencial vai ao teatro (entre 12 e 75 anos), ainda que o hábito de frequentar programas culturais tenha se ampliado a partir de 2008 (de acordo com pesquisa nacional feita pela Federação do Comércio do Estado do Rio de Janeiro, em parceria com o Instituto Ipsos).

Sem atestar variações sobre idade, raça, classe social ou gênero dos espectadores, algumas avaliações das pesquisas sobre os hábitos culturais dos brasileiros não captam "as diversas dimensões da cultura (e não apenas a dimensão econômica) e as práticas culturais mais amplas da população" (Ghezzi; Catelli, 2013), assim como as razões das necessidades serem singulares, de acordo com características da população, reconhecendo a variedade de hábitos e direitos dos cidadãos, e não apenas de uma elite cultivada. Nesse aspecto, considerar a identidade de gênero feminino poderia ser um estímulo para políticas públicas e ações de ativismo feminista nas artes cênicas, em que o sujeito enfocado fosse a mulher e os temas tratados, as questões que circundam sua ação no mundo.

O que dizer, então, sobre a dramaturgia feita pelas mulheres? O Ciclo de Dramaturgia Feminina, programado pela Sociedade Brasileira de Autores Teatrais (Sbat) como evento especial em 1998, com vistas a focalizar a trajetória das grandes dramaturgas brasileiras (treze mulheres), foi divulgado na mesma revista da entidade que relatou o Encontro Internacional de Dramaturgos (Fonseca, 1998). Este último, realizado com o intuito de discutir a situação da dramaturgia no início do novo século, reuniu representantes de Cuba, Uruguai, Chile, Argentina, Colômbia, Portugal, Estados Unidos, Itália e França, além de diversos dramaturgos brasileiros.

Dentre os 21 depoimentos publicados na edição sobre o Encontro Internacional, excetuando-se Mercedes Rein (autora teatral uruguaia) e Mina de Carkushansny (representante da prefeitura do Rio de Janeiro em um projeto social de prevenção às drogas por meio do teatro), todos os colaboradores do volume são homens. As reflexões publicadas, todas elas, eram "neutras de gênero", com um pequena menção da editoria (nas palavras de César Vieira) ao fato de que as autoras mulheres convidadas "não puderam comparecer" ao evento, justificando, assim, a ausência de um número maior de dramaturgas.

A edição n. 504 da *Revista de Teatro* traduz a posição singular ocupada pelas mulheres dentro da Sbat. A exclusão quase completa das mulheres do fórum principal contrasta com o esforço da entidade em oferecer alguma visibilidade (retrospectiva) à criação das mulheres na dramaturgia brasileira (uma vez por semana, por três meses). Notificado na página de informes sobre eventos especiais, um ciclo "especial" traz as mulheres como tema. Confinadas no Ciclo Dramaturgia Feminina (Viva o Neurônio Brasileiro), título duvidoso para o ciclo composto por treze leituras e três debates, as mulheres são objeto da discussão sobre dramaturgia, mas não sujeitos de seu próprio discurso.

Criada em 1917 num movimento de autores teatrais que contou com a liderança de Chiquinha Gonzaga, a Sbat vem rediscutindo sua função como órgão de representação dos autores de teatro, sendo responsável, entre outras coisas, pelo patrimônio cultural imaterial nacional que é a dramaturgia. Tanto o acervo quanto os textos editados pela Sbat são objeto dessa política de preservação, necessária para a produção artística de homens e mulheres. Contudo, das peças publicadas pela *Revista de Teatro Sbat* (que deixou de circular em 2002, retornando em 2008), segundo a lista disponibilizada pela internet (Sbat, s.d.), nem 10% dos textos inéditos e traduções são de autoras mulheres.

De acordo com Maluf e Aquino (2007), quem fala na dramaturgia brasileira é uma maioria de 67, 4% de homens, repetindo a presença minoritária de mulheres na literatura em geral. O índice evidencia um controle do discurso na cena contemporânea e a exclusão de vozes dissonantes, principalmente, nos espaços midiáticos e de divulgação acadêmica. Contrariamente, premiações como o Concurso Feminina Dramaturgia – Prêmio Heleny Guariba (com quatro edições até 2016, promovido pelo Núcleo 184 de Teatro, de São Paulo, dirigido por Dulce Muniz) e o Concurso de Dramaturgia Feminina (ligado a partir de 2014 à Bienal Internacional de Dramaturgia Feminina, em sua sétima edição), criado e coordenado pela autora e pesquisadora Maria Helena Kühner, e a ProAutores.com lutam por tornar mais produtiva a noção de diferença na escrita para a cena.

No rescaldo do aqui relatado, sobressaem dois aspectos que vêm caracterizando o espaço das mulheres na história do teatro brasileiro: a manutenção da primazia masculina, garantida pela disposição da obra das mulheres no terreno da exceção, e a perpetuação do discurso neutro no que tange ao gênero, que permeia os discursos veiculados "oficialmente" (por vezes, das

próprias mulheres).Evidenciada pela realidade do contexto teatral, a conclusão de Holanda e Herkenhoff (2006) volta a reverberar. Nesse quadro, é possível compreender porque o teatro feminista, exatamente um dos responsáveis pelo questionamento das diferenças de gênero e das desigualdades entre homens e mulheres no cânone teatral e pela "luta" em prol de um panorama mais "equilibrado", deixou de ser tema valorizado pela norma. Os fatos aqui destacados demonstram em alguns traços o quanto a produção das mulheres no teatro hoje – ainda que seja fértil e importante – é praticamente ignorada da lista oficial das conquistas da cena nacional, que vem sendo redigida dia a dia por homens e mulheres.

Quando é bom olhar para trás – uma breve história do caso brasileiro

Para Andrade (2006b), a história das mulheres no teatro brasileiro na primeira metade do século XX revela o mesmo processo de assimilação parcial da presença feminina citado por Holanda e Herkenhoff (2006): a presença é permitida, desde que em concordância com as expectativas masculinas sobre o comportamento feminino. A ocupação de um "lugar" no teatro brasileiro pelas mulheres costuma ser narrado como sendo um fenômeno natural e amplamente estimulado, embora a realidade mostre-se, muitas vezes, adversa.

Entre as pesquisas que abordam a trajetória das mulheres no teatro nacional e suas formas de representação na cena, predominantes a partir dos anos 60 do século passado, o foco principal reside na participação das atrizes e, com menor incidência, da dramaturgia criada pelas mulheres. As memórias de Arethusa, Conchita de Morais e Dulcina de Morais (Fonta, 2008), Dercy Gonçalves (Namur, 2008), Itália Fausta, Eva Todor (Reis, 2008), Cacilda Becker (Vargas; Fernandes, 1995; Vargas, 2008a), Bibi Ferreira (Vilhena, 2008), Fernanda Montenegro (Brito, 2008), Nydia Licia (Licia, 2002), Maria Della Costa (Brandão, 2008), Miriam Muniz (Vargas, 1988; Abujamra et al., 2005), Cleide Yáconis (Ledesma, 2004), Sônia Oiticica (Vargas, 2005), Tônia Carrero (Vargas, 2008b) e Marília Pêra (Valli, 2008), entre outros "grandes nomes" biografados e comentados em publicações, recortam a história do teatro brasileiro.

A trajetória dessas criadoras estende-se desde o surgimento das companhias lideradas pelas primeiras atrizes, nas décadas de 1930-40, em especial em São Paulo e Rio de Janeiro, atravessam os "anos de chumbo" e chegam até a cena atual. Seja em estudos em que estão em primeiro plano[6] ou em análises do teatro brasileiro nas quais são citadas de passagem,[7] a participação das atrizes conduz à conclusão da existência de uma espécie de "matriarcado" no teatro brasileiro.

Na criação dramatúrgica estão compreendidos, com maior profundidade, os trabalhos de Júlia Lopes de Almeida, Maria Jacintha, Raquel de Queiroz, Hilda Hilst, Renata Pallottini, Isabel Câmara, Consuelo de Castro, Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião (Andrade, 2006b), Edy Lima (integrante do Seminário de Dramaturgia, do Teatro de Arena) e Maria Clara Machado (em defesa do teatro infantil, na dramaturgia para crianças e no Tablado). Os primeiros textos teatrais datam do século XIX (de 1840 até 1910), quando das influências do Romantismo e do teatro realista. Nessa fase "inaugural", os destaques eram Gertrudes Angélica da Cunha (autora de *Norma*, *A mudança de sexo ou quando podem as boas maneiras*, *O noivo do algarve ou astúcias de dois ladinos*), Joana Maria Paula Manso de Noronha (autora dos dramas *A esmeralda* e *O ditador Rosas e a Mashorca*) e Maria Angélica Ribeiro (tradutora e autora de dramas e comédias, em maior número que as dramaturgas anteriores, entre eles, *Cancros sociais,* de 1865, sua obra-prima) (Souza, 2008).

Na fase seguinte, nas primeiras décadas do século XX, aumenta o volume de dramaturgas e surgem os temas pró-feministas, com protagonistas mulheres confrontando uma sociedade tradicionalista e em busca de uma nova compreensão para honra, fidelidade e casamento, bem como para as diferenças socialmente determinadas de gênero. Nesse novo contexto, Júlia Lopes de Almeida ocupa lugar central.

A autora alia-se à herança de Josefina Álvares de Azevedo (irmã de Álvares de Azevedo) e Celina Azevedo (parente de José de Alencar), abrindo caminho para outros casos isolados, nos anos 1940-50, quando Maria Jacintha foi o nome principal (Rodrigues, 2008). Passando pela eclosão de uma

---

6 Entre eles, obras de Andrade (2006b); Andrade; Edelweiss (2008); Leite (1965); Vincenzo (1992); Souza (2001).

7 Entre elas: Faria; Arêas; Aguiar (1997); Magaldi; Vargas (2000).

produção mais coletivamente identificável, em torno da mobilização política dos anos 1960-70 (numa terceira fase), a produção dramatúrgica desembocou na disseminação (e dispersão) da dramaturgia das mulheres, dos anos 1980 em diante.

Abordagens desse processo como um todo encontram-se em obras sobre literatura dramática, em especial nos panoramas apresentados por Souza (2001), Coelho (2002) e Kühner (1995-). Ao demarcar o volume significativo de criações e sua distribuição em quase todos os estados da federação, desmontam de imediato teorias sobre a "ausência de dramaturgas mulheres". A dimensão abrangente dessas pesquisas revela, por outro lado, a necessidade premente de ações que favoreçam a visualização desse conjunto extenso, mas ainda disperso.

A importância de atrizes, dramaturgas e diretoras voltadas para a formação de jovens profissionais da cena (tais como Ester Leão, Maria Jacintha, Dulcina de Morais e Myriam Muniz), bem como das pesquisadoras e jornalistas atuantes na crítica teatral jornalística e ensaística, ainda não foi devidamente apreciada por estudos teóricos. Mesmo assim, as presenças, no jornalismo, de Maria Jacintha, desde 1931; Patrícia Galvão, a partir de 1935; Maria Thereza Vargas, iniciando suas atividades por volta de 1956; Bárbara Heliodora, a partir de 1957; Ilka Marinho Zanotto, a partir de 1970; Mariângela Alves de Lima, a partir de 1971; e a nova geração, de Beth Néspoli e Lívia Deodato, indicam a fertilidade dessa produção. Nanci Fernandes, Flora Süssekind, Maria Tereza Vargas, Tânia Brandão, Ângela Leite Lopes testemunham a ação das mulheres integradas às atividades de pesquisa em teatro.

Da mesma forma, a quase ausência de formulações sobre as diretoras e seus processos de trabalho (embora a influência dessas artistas no panorama teatral seja crescente) indica que mais esse aspecto da história trilhada pelas mulheres no Brasil ainda está por ser descrito. O percurso conhecido vai das atuações de Itália Fausta (no TEB, quando Sônia Oiticica foi revelada), Ester Leão (também no TEB) e Maria Jacintha (no TE, responsável pela "descoberta" de Fernanda Montenegro e Cacilda Becker) como diretoras-ensaiadoras, ultrapassa o teatro de grupo de cunho ideológico dos anos 1960, com a presença fundamental e meteórica de Heleny Guariba (assassinada pela repressão), e chega até o teatro de pesquisa dos anos 1980 e 90, lado a lado com a inserção das mulheres encenadoras no circuito teatral comercial na virada do novo século.

A história social e etnográfica das relações de gênero no teatro nacional, portanto, dá-se a partir da análise de suas figuras mais marcantes nos palcos, o que determina um tipo de olhar que funde a crônica social ao culto às personalidades das atrizes. Os sentidos estéticos e políticos da atuação das criadoras aparece numa vertente muito mais frágil. Esse tipo de abordagem ajusta-se bem ao teatro feito até meados dos anos 1950, quando a preocupação com a interferência da arte teatral na sociedade poderia ser considerada "acessória". Entretanto, torna-se mais complicada à medida que o teatro deixa de relevar em suas escolhas o contexto no qual está inserido e sobre o qual interfere.

Essa mudança de enfoque ocorre mais pronunciadamente com o advento do teatro engajado. Nos anos 1960, entretanto, transições da situação econômica e social (a concorrência com o cinema e a televisão e o aumento no número de companhias teatrais, por exemplo) também obrigam artistas e coletivos a se posicionarem de maneira mais clara em relação aos modos de produção e à importância da plateia. Esse quadro mais complexo acabou por desfavorecer o desenvolvimento e a divulgação de trabalhos que explicitavam preocupações de contestação da norma. Em virtude dessa soma de elementos, o aumento notável da participação das mulheres e de sua afluência em funções hierarquicamente mais destacadas (a direção e a dramaturgia, por exemplo) não significou no teatro brasileiro pós-anos 1950 uma maior relação da obra das mulheres com a questão da identidade das mulheres e as políticas do corpo feminino.

O julgamento que se pode fazer hoje sobre a ação das mulheres fica, portanto, limitado; com uma perda maior no que tange à pesquisa sobre atrizes que também foram produtoras, educadoras e dramaturgas. Isso atinge de modo particular algumas intérpretes (como são os casos de Dulcina de Morais e Cacilda Becker) as quais, embora tenham atuado como atrizes, propuseram a encenação de novos textos em suas companhias e buscaram incorporar outros avanços na cena (uso de cenários e figurinos) e na prática teatral (preocupação com a formação de atores; transformação das leis que regem a profissão; realização de concursos para novas atrizes e formação de plateias, entre outros feitos incomuns para o contexto da época). O que se continua a evidenciar de suas ações é apenas uma parte de sua considerável importância para o teatro nacional.

Um mergulho necessário: que matriarcado é esse?

A primeira metade do século XX foi caracterizada pela atuação das atrizes-empresárias, chamadas para o palco com a ascensão, no século XIX, do drama como gênero, com seu enfoque no universo privado. Segundo Andrade (2006a), o aumento do espaço concedido às personagens femininas significava um meio do autor dramático ampliar o escopo emocional das peças (introduzindo sentimentos considerados "típicos" das mulheres) e projetar, por meio da ação de suas personagens, sua própria plenitude emocional. Assim, entraram em cena conflitos femininos mais complexos, sua sexualidade e seus desejos, a realidade da casa burguesa e uma série de novas representações para o comportamento feminino, sem que se constituísse uma aproximação mais estreita com a vida das mulheres e a realidade de sua experiência no mundo.

No Brasil colônia, as atrizes conviveram com o veto de d. Maria I, decretado em Portugal em 1780, negando a permissão de participação feminina nas empresas teatrais. Algumas "heroínas", apesar da proibição, arriscavam o feito; entre elas, Lapinha (Joaquina Maria da Conceição), no Rio de Janeiro, e d. Maria da Conceição Queirós Montenegro, em Porto Alegre. A chegada da família real ao Brasil, em 1808, derrubou o veto, trazendo aos palcos atrizes francesas, portuguesas, italianas e brasileiras (as estrangeiras, mais bem recebidas pelo público e, consequentemente, melhores candidatas ao sucesso financeiro). Ludovina Soares, Adelaide Amaral, Eugênia Câmara, Lucinda Simões e Ismênia dos Santos são nomes que evocam esse pioneirismo.

A entrada das mulheres no mercado de trabalho no final do século fortaleceu a presença feminina no teatro. Já no século XX, Cinira Polônio, Lucília Peres (atriz, criadora da Companhia Dramática Brasileira e professora no Serviço Nacional de Teatro – SNT), Abigail Maia (cantora, atriz e fundadora da Cia. Abigail Maia), Apolônia Pinto (na Companhia do Recreio Dramático, do Rio de Janeiro) e Itália Fausta (atriz, coidealizadora do Teatro da Natureza, fundado em 1916, e mais tarde, diretora do TEB) principiaram a construir o mito do matriarcado na cena teatral nacional.

Ismênia dos Santos foi uma das primeiras atrizes-empresárias; posição que se tornaria uma constante ao longo do século XX. As companhias encabeçadas por atrizes também seriam responsáveis por encaminhar a

profissionalização do fazer teatral no Brasil. Aos(às) donos(as) de companhia, cabia o papel de escolher peça e elenco, representar, levantar fundos, acompanhar a feitura de cenários e figurinos, determinar a duração das temporadas, desenhar as turnês e dirigir (ou encontrar um ensaiador, substituído pelo diretor por volta dos anos 1940). Inicialmente, as companhias refletiam a centralização de todas essas funções na figura do(a) ator(atriz) principal e, posteriormente, passaram a distribuir as várias atividades, ou parte delas, entre outros profissionais, mantendo sempre o(a) primeiro(a) ator(atriz) como figura central.

A existência de uma hierarquia e a convencionalização dos papéis permitia o melhor funcionamento do coletivo e a montagem de diversas peças mais ou menos com o mesmo elenco. No caso das atrizes principais, elas funcionavam como imagem desse coletivo, tanto no sentido de uma identidade artística quanto no aspecto externo, comercial. Essa identificação entre a companhia e sua estrela era essencial, num tipo de produção que dependia quase exclusivamente do público consumidor, na ausência de outras formas de patrocínio e fomentos institucionais.

Isso não quer dizer que as atrizes fossem, em todos os casos, responsáveis pela tomada de decisões principais. Muitas vezes, elas dependiam da parceria com um produtor e mentor ou de um ator parceiro, a quem cabia por vezes interpretar na cena seu par masculino. Conforme os relatos, seriam relações entre mentor-pupila os exemplos de Eva Todor/Luiz Iglesias e Maria Della Costa/Fernando de Barros, e entre parceiros, Dulcina de Morais/Odilon Azevedo, Cacilda Becker/Walmor Chagas e Maria Della Costa/Sandro Polônio. Poucos desses coletivos, sobreviventes em fins da década de 1950 (como exemplifica o TPA, que se deslocou na direção do debate político, com a montagem de *Gimba, o presidente dos valentes,* de Gianfrancesco Guarnieri), transitaram para uma ideia mais próxima de um teatro de equipe. A reformulação dependeu de uma série de mudanças na posição da "primeira atriz" (submetida, agora, à criação de um diretor), na estrutura do elenco (não mais pautado em grupos tão estáveis, com "tipos" determinados), nas formas de produção (Flávio Rangel foi o primeiro a inovar, com o esquema de produção em cooperativa) e na escolha de repertório.

À geração de Dulcina de Morais Azevedo (sua primeira empreita, a Cia. Dulcina-Odilon, foi fundada em 1935, depois de a atriz integrar uma série de outras companhias), Maria Jacintha (criadora do Teatro de Arte do Rio de

Janeiro, com a própria Dulcina, Odilon Azevedo e Oswaldo Mota, em 1947, e do Teatro Fluminense de Arte, de curta existência), Eva Todor (estrela principal da Cia. Eva e Seus Artistas, de 1940, fundada em parceria com Luiz Iglesias) e Luísa Barreto Leite (atuante na fundação de Os Comediantes, com Santa Rosa e Jorge de Castro, em 1938), sucedeu a de Henriette Morineau (atriz principal de Os Artistas Unidos, de 1946) e Maria Della Costa (com Itália Fausta e Sandro Polônio, juntos na abertura do Teatro Popular de Arte, em 1948, no Rio de Janeiro, transferido depois para São Paulo).

Nos anos 1940-50, as vedetes das revistas da Praça Tiradentes (entre as mais famosas, Mara Rúbia e Virgínia Lane), no Rio de Janeiro, bem como Dercy Gonçalves, com sua carreira de comediante, compunham um outro lado desse quadro. As revistas, operetas e burletas que integravam o teatro musicado brasileiro remetem a estrelas como Margarida Max (ela também atriz-empresária, ainda na década de 1920) e, embora essa também fosse característica central desses "estilos", iam além da simples explicitação do corpo feminino. Segundo Veneziano (1994, p.154):

> Ao se falar em teatro de revista, que nos venham as ideias de vedetes, de bananas, de tropicália, de irreverência e, principalmente, de humor e de música, muita música. Mas que venha também a consciência de um teatro que contribuiu para a nossa descolonização cultural, que fixou nossos tipos, nossos costumes, nosso modo genuíno do "falar à brasileira". Pode-se dizer, sem muito exagero, que a revista foi o prisma em que se refletiram as nossas formas de divertimento, a música, a dança, o carnaval, a folia, integrando-os com os gostos e os costumes de toda uma sociedade [...].

Oriunda também de uma tradição teatral popular, representada pela comédia de Procópio Ferreira, Bibi Ferreira fundou no Rio de Janeiro, em 1944, a Cia. de Comédias Bibi Ferreira, com a intenção de unir qualidade artística ao teatro de entretenimento. Na trajetória da companhia, a atriz testemunharia um período de transição importante na produção teatral nacional, quando enfrentou a concorrência das outras companhias em atuação, crise que preparou o conflito ainda posterior, surgido da convivência com o teatro de militância política, nos anos 1960.

Os anos 1950 viram a origem de novas companhias, muitas delas criadas por artistas oriundos do TBC, tais como a Cia. Cacilda Becker (com

Walmor Chagas, Cleyde Yáconis, Ziembinski, Fredi Kleeman e Kleber Macedo, fundada em 1958), a Cia. Maria Della Costa-Sandro Polônio (de Itália Fausta, Maria Della Costa e Sandro Polônio), a Cia. Tônia-Celi-Autran (com Tônia Carrero, Adolfo Celi e Paulo Autran, de 1956), a Cia. Nydia Licia-Sérgio Cardoso (com os dois atores, de 1956) e o Teatro Íntimo Nicette Bruno (de Nicette Bruno, inaugurado em 1953). Já quase no alvorecer dos anos 1960, a companhia Teatro dos Sete (de 1959, fundada pelos atores Fernanda Montenegro, Sérgio Britto, Fenando Torres, Ítalo Rossi, Alfredo Souto de Almeida, Luciana Petrucelli e pelo diretor Gianni Ratto), embora pertencesse à mesma linhagem, traduzia algumas mudanças em relação às antecessoras. O Teatro dos Sete reunia no palco atores também populares na televisão, sem que seus nomes figurassem de maneira explícita no nome da companhia; dividiam o destaque, em cena, entre mais de uma "estrela"; e encenavam, quase na totalidade, textos cômicos (Brandão, 1994).

À dedicação total à profissão e ao domínio técnico do fazer teatral de atrizes-empresárias como Dulcina e Todor combinava-se uma tendência de interpretação, marcada por um estilo personalista, que despertava controvérsias entre a crítica da época. Contudo, Dulcina, ao contrário de Todor, exemplifica um tipo de primeira atriz que encontrou outras áreas de interesse além da construção de uma carreira estelar ou da coleção de personagens marcantes. Segundo Autran (apud Fonta, 2008, p.125):

> Dulcina foi a primeira atriz que foi para fora do Brasil, viu o bom teatro e voltou com novas ideias de direção, de montagem. Dulcina trouxe para o Brasil, pela primeira vez, Garcia Lorca, Bernard Shaw, D'Annunzio, autores que nunca tinham sido levados no Brasil. E o espetáculo dela, *Chuva*, quando estreou, era um espetáculo para qualquer capital do mundo [...]. Pela primeira vez, fazia-se um espetáculo completo para transmitir uma peça de teatro.

Ao lado da ampliação do repertório, com o lançamento de autores nacionais e internacionais, e do desenvolvimento de uma encenação propriamente dita, Dulcina investiu em inovações estruturais (como a extinção do ponto e a introdução de folgas semanais) e na formação de atores, com a criação da Fundação Brasileira de Teatro (FBT), em 1955, no Rio de Janeiro (onde lecionaram profissionais do calibre de Ziembinski, Jaccobi, Celi, Morineu,

Cacilda Becker e Cecília Meirelles). Transferida para Brasília em 1972, a FBT tornou-se faculdade de teatro.

Júlia Lopes de Almeida e Maria Jacintha também apresentam trajetórias diferenciadas das outras criadoras. Um olhar sobre a atuação de Almeida como jornalista em colunas femininas, bem como em seus romances e obras (nos quais estão expostos os valores superiores da família e do casamento), poderia indicar um comportamento conservador; no entanto, sua participação na fundação dos primeiros jornais femininos e no movimento das mulheres aponta para uma direção diferente. Ela integrou ainda a Comissão de Relações Internacionais do I Congresso Internacional Feminista, em 1922; foi oradora na abertura do II Congresso Internacional Feminista, em 1931, e presidiu a Legião da Mulher Brasileira.[8] A autora colaborou na fundação de *O sexo feminino*, *A família* e *A mensageira*, para citar alguns exemplos de jornais de mulheres surgidos em fins do século XIX (Coelho, 2002). Além disso, escreveu para jornais comerciais, quando a imprensa era ainda refratária às jornalistas mulheres.

Da mesma forma, sua criação dramatúrgica estabelece o confronto "possível" com as normas reguladoras da sociedade altamente coercitiva das primeiras décadas do século passado. A temática de seus textos (*A herança*, *Quem não perdoa*, *Doidos de amor* e *Jardins de Saul* estão entre as obras mais conhecidas) busca retratar a necessidade de mudança de paradigmas, acompanhando o drama de mulheres que precisam conviver com valores sociais que as excluem dos direitos civis e da formulação de uma voz ativa (Souza, 2008).

Maria Jacintha acumulou as funções de jornalista, crítica teatral, editora (da revista *Esfera*), contista, educadora, tradutora, dramaturga, diretora e produtora teatral, além de uma rápida passagem pelos palcos. Sua atuação na dramaturgia começou em 1937, com *O gosto da vida*, reunindo

8 Segundo Costa (2008, grifo nosso), "Haviam outras feministas nos anos [19]20, ao que Lima Barreto chama de haver outras 'igrejinhas rivais e inimigas entre nós'. As principais são: 1- a de Mme. Chrysantème (pela liberdade dos sentimentos e afetos etc., detinha maior quantidade de adeptos masculinos); 2- a Liga pela Emancipação Intelectual da Mulher Brasileira, de Bertha Lutz (pela liberdade de trabalho); 3- o Partido Republicano Feminino da professora Deolinda Daltro (queria o ensino obrigatório do Tupy nas escolas e muitas festas para mostrar a beleza de seus caboclos, a quem Lima Barreto se refere); 4- *a Legião da Mulher Brasileira* (pela modificação da organização militar)". Os movimentos citados no texto eram pró-feministas e sufragistas.

uma produção grande e premiada, que vai do teatro de cunho social, influenciado pela visão da literatura internacional da qual foi leitora e tradutora (nos textos *A doutora Magda*, *Conflito* e *Convite à vida*), para uma dimensão mais política e ética (em *Um não sei que que nasce não sei onde*, de 1968, narrando sua prisão durante o governo militar, e *Intermezzo da mortal esperança*, publicado em 1973, projetando um futuro apocalíptico) (Rodrigues, 2008).

Observando o retrato da criação das mulheres até o início dos anos 1960, pode-se notar sua participação intensa, empurrando adiante as conquistas do teatro brasileiro, mesmo que sem a formulação de um discurso explícito de defesa da posição da mulher, o qual só aparece em algumas das criadoras e em tintas muito leves. A versatilidade de atuação em diferentes funções e veículos indica tanto uma entrega plena das criadoras para a profissão teatral quanto a necessidade de responder criativamente a uma realidade que não as recebe exatamente com louros, ainda que promova a impressão de que o palco teria sido feito para elas. A consciência de um coletivo aparece em Dulcina de Morais e Cacilda Becker, na preocupação com a profissionalização dos atores e atrizes. Aparentemente, essa postura compreendia, naquele momento, a "classe teatral" como uma identidade mais pertinente do que a de "mulheres de teatro".

O embate com o fazer prático permitiu a essas artistas a lapidação da técnica, como demonstram os desenvolvimentos artísticos de Cacilda Becker, Cleyde Yáconis, Fernanda Montenegro, Tônia Carrero, Marília Pêra e tantas outras atrizes que fizeram suas carreiras no cotidiano dos palcos, muito mais do que na academia. Segundo Eva Wilma (apud Fígaro, 1999, p.77):

> Consegui me firmar no Teatro de Arena, principalmente em 1954, quando entrei substituindo uma atriz numa comédia inglesa ligeira, divertida, que foi o primeiro espetáculo do Arena. Chamava-se *Esta noite é nossa*. Era um tipo de experiência muito enriquecedora. Foi muito interessante esse começo com José Renato, e aí comecei o meu "autodidatismo". Não havia ainda escola dramática. Digo autodidatismo entre aspas, porque convivi com mestres como José Renato, como Kusnet, com quem procurei fazer cursos, e de todas as pessoas com as quais trabalhei, principalmente aquelas que me dirigiram, cito sempre em primeiríssimo lugar Antunes Filho.

Para conquistarem "um lugar ao sol", as atrizes dependeram da associação a parceiros influentes e a concessões aos padrões do teatro mais comercial (e, conforme algumas opiniões, ao governo militar, no caso de Dulcina de Morais), embora tenham assumido, sempre com coragem, o preço de suas ousadias. Segundo Bibi Ferreira (apud Vilhena, 2008, p.65):

> [...] ninguém contribuiu mais para a evolução do nosso teatro do que a atriz brasileira. [...] Vou citar alguns nomes, só entre as que eu conheço de perto, vi trabalhar e lutar: Cacilda Becker, Dulcina, Mme. Morineau, Fernanda Montenegro, Dercy Gonçalves, Alda Garrido, Tônia Carrero, Glauce Rocha, Maria Della Costa, Tereza Rachel, Eva, Marília Pêra... Cada uma dessas mulheres contraiu dívidas, responsabilidades sociais, andou o Brasil inteiro com suas companhias e tem colocado no palco, nas últimas décadas, os problemas da condição feminina em geral, e da mulher brasileira, em particular.

Ao lado da atuação nos palcos, por certo a exploração de outras funções criativas pelas mulheres de teatro também foi fundamental. A mudança que o teatro engajado trouxe para o quadro até os anos 1960, mesmo com a repressão dinamitando esforços pela transformação ideológica e estética da cena, é uma etapa a ser observada à parte.

O feminismo e o teatro feminista no Brasil em sua primeira onda

Para Costa (2006),[9] o feminismo brasileiro não acontece isolado, alheio ao contexto mundial. Herda, portanto, as bases do feminismo histórico mundial, um movimento "moderno", marcado pelos ideais iluministas – "a universalidade da razão, da liberação dos preconceitos, o horizonte de emancipação" (princípios universais de igualdade) – e pelas demandas inspiradas nas Revoluções Francesa e Americana. Conforme descreve Otto, as tendências do primeiro feminismo no Brasil já se dividam em três perspectivas, que

9 Costa (2006) propõe resumir algumas das contradições vivenciadas nos últimos trintaanos pelo feminismo brasileiro comomovimento social, partindo de um discurso pessoalmente situado: "[...] impossível separar a vida cotidiana da mulher militante, com seus desejos, frustrações e expectativas sobre os rumos do movimento, da acadêmica e seu objeto de análise".

se diferenciavam em gradações de "mal comportamento", ou seja, de confronto com a ordem social e moral.

Assim como em outros países, o sufragismo foi o movimento que primeiro reuniu as mulheres brasileiras em torno de uma causa de ampla repercussão social e política. Nos jornais femininos, a discussão ganhou o centro da cena. Francisca Senhorinha da Motta Diniz (fundadora, editora e redatora de *O sexo feminino*, rebatizado como *O Quinze de Novembro do sexo feminino*) trazia em seu jornal uma coluna especializada sobre o problema do voto das mulheres. No texto *Diálogos,* de 1836, Ana Eurídice Eufrosina de Barandas reclamava pelo direito das mulheres expressarem sua opinião sobre o debate político (Andrade, 2004).

O ativismo pró-sufragismo organizou-se em torno de associações em defesa da "cidadania plena" das mulheres, representada pelo direito ao voto. A Federação Brasileira pelo Progresso Feminino (FBPF) foi criada em 1922, pela bióloga Bertha Lutz (1894-1976)e outras militantes. A Liga pela Emancipação da Mulher, de 1919, já havia sedimentado o caminho dessa que veio a tornar-se inspiração para outras associações de mulheres.

A dra. Bertha Lutz liderava a tendência menos reativa às diferenças de gênero, lutando em prol do sufrágio, mas sem confrontar o funcionamento da sociedade. Embora defendendo a mobilização das mulheres no campo do voto e do trabalho, no aspecto da divisão sexual dos papéis sociais, mantinha-se o caráter conservador (Molyneaux, 2003), reforçando o papel das mulheres como justificativa para a discussão dos seus direitos. Nessa linha, a luta pela igualdade de direitos civis e políticos afirmava-se a partir da defesa do lugar da mulher na família – suas "virtudes" maternais e domésticas, marcadas pela diferença em relação ao lugar do homem. Entretanto, essa diferença não era questionada como sendo causada pelos homens, ou em virtude da "dominação masculina", mas por uma estrutura inconsciente, que gerava instituições discriminatórias; entre elas, a negação ao direito de participar da vida política. Nos termos de Blay (2001, p.605):

> Bertha Lutz, a grande líder sufragista brasileira, aglutinou um grupo de mulheres da burguesia para divulgar a demanda [do direito ao voto feminino]. Ousadas, espalharam de avião panfletos sobre o Rio de Janeiro, pedindo o voto feminino, no início dos anos [19]20!

A presença nessa vertente de mulheres da burguesia (as participantes eram abastadas, aponto de "ousarem" no aluguel de um avião para propaganda) afastava dali as reivindicações da classe operária, que iam além do sufragismo (uma vez que a distância entre as classes era enorme, assim como o afastamento entre mulheres anarquistas e comunistas), enfocando a luta por melhores condições de trabalho, higiene e o fim de assédios e outros tantos abusos. Sexualidade, divórcio e acesso à educação eram temas já discutidos em outra vertente, mais questionadora da dominação masculina, na qual se misturavam líderes operárias, anarquistas e intelectuais (que colaboravam nos jornais feministas). Maria Lopes é um nome que aparece em 1906, na assinatura do manifesto às trabalhadoras publicado no jornal anarquista *A Terra Livre*, e como integrante da direção do BOC – Bloco Operário e Camponês, em fins dos anos 1920.

Maria Lacerda de Moura liderava o terceiro grupo, o das feministas mais combativas, formado por anarquistas (ela mesma, uma anarquista individualista e libertária) e simpatizantes do Partido Comunista. Escritora e conferencista, seus temas eram o amor livre, os direitos da mulher, educação, antimilitarismo e o combate ao fascismo. Em 1918, ela publica "Em torno da educação", reclamando a educação como fundamental para a libertação das mulheres.

Nos países latino-americanos, assim como na Costa Rica, a inserção das mulheres no mercado de trabalho (tanto no trabalho informal, quanto como mão de obra contratada), em especial na indústria têxtil (onde as mulheres ocupavam mais de 60% dos postos de trabalho, chegando a 74% do proletariado em alguns setores), aproxima a luta pelos direitos femininos da discussão dos direitos dos trabalhadores. Na maioria desses países, a organização das mulheres coincide com o processo de organização das classes populares, no qual o pensamento socialista e anarquista de caráter internacional tem forte entrada.

Em inícios do século XX, reunindo tendências, o movimento feminista nas Américas do Sul e Central está organizado e apto a realizar congressos de porte como o Congresso Internacional do Livre Pensamento (organizado pelo Centro Feminista de Buenos Aires, em 1906), o Primeiro Congresso Internacional Feminista, também na Argentina (em 1910) e o Congresso Feminista de Yucatan (México, em 1916). No feminismo nacional, são marcos inaugurais a Fundação do Partido Republicano Feminista (em 1910, de

cunho liberal-republicano, engajado na luta pelo direito ao voto, com liderança de Deolinda Daltro), a abertura da Associação Feminista (em 1918 em São Paulo, de cunho anarquista) e a abertura da própria Liga para a Emancipação Intelectual da Mulher, transformada em FBPF – Federação Brasileira pelo Progresso Feminino.

A conquista do direito ao voto feminino acontece na América Latina em períodos diversos: no Equador, em 1929; na Argentina e Chile, logo após o final da Segunda Guerra Mundial; no México, Peru e Colômbia, apenas na década de 1950. No Brasil, ao lado do Uruguai e Cuba, as mulheres podem eleger seus governantes no início dos anos 1930. O direito ao voto chega em 1932, mas ainda em caráter restrito (apenas para as mulheres casadas e com nível superior), em decreto do presidente Getúlio Vargas. Em 1934, foram retiradas as restrições anteriores; tornando o voto feminino obrigatório em 1946 (Pereira; Daniel, 2009).

No entanto, a concessão do direito às mulheres por Getúlio Vargas, segundo Costa (2006), foi uma estratégia de dominação do governo empossado pela Revolução de 1930. Ao lado disso, a conquista do voto levou à desarticulação do movimento do feminista burguês. Ao mesmo tempo, a mobilização continuou dentro dos outros movimentos, em que as organizações de mulheres encontraram alguma acolhida, como foi o caso do PCB: em 1935, é criada a União Feminina para atender a política de "frente popular" estabelecida pela Terceira Internacional.

Em defesa das mulheres operárias, concorriam vertentes comunistas e anarquistas. Ao lado da União Feminina, o Comitê das Mulheres pela Anistia, de 1945, e o Instituto Feminino do Serviço Construtivo, de 1946, entre outras entidades semelhantes, reuniam as militantes comunistas, alinhadas às orientações da revolução socialista mundial.

O feminismo anarquista questionava tanto o enfoque da FBPF, na prioridade dada à discussão sobre o voto (segundo a posição anarquista, um processo de luta pelo poder que só atendia a algumas mulheres), quanto o direcionamento em torno das "lutas gerais", proposto pelo PCB (Leite, 1984). O movimento anarquista feminista via na cultura oportunidade de reunião social e instrumento de emancipação e crítica à sociedade burguesa. Com esses objetivos, organizavam-se grupos de estudos anarquistas, cercados por atividades culturais e educativas tais como festas, festivais públicos, cursos de alfabetização, redação de jornais, formação de bibliotecas, grupos

musicais de operários e espetáculos teatrais de fundo social. Segundo Mendes (2008, p.12-3):

> No teatro operário em São Paulo também houve muitas presenças femininas, entre as quais destacamos: Maria Antonia Soares, Maria Angelina Soares, Olga Biasi, Maria Garcia, Carolina Boni, Helena Santini, Lúcia Santini, Vitória Guerreiro, Matilde Cruz, Esmeralda Bários, Nena Valverde, Cândida Alarcón, Mercedes Solí, Nieves Simon, Margarida Salles, Adelina Santos, Odessa Paviela, Rosa Corti, Nilsa Molina, Nilsa Pires, Angelina Valverde, Maria Valverde Dias, Itália Fausta, operária tecelã, que começou a atuar nos *filodramattici* (grupos teatrais de italianos que tinham como objetivo angariar fundos para ajudar imigrantes italianos a saírem das péssimas condições de trabalho do campo e virem para a cidade) e acabou tornando-se atriz profissional.

Em São Paulo, os filodramáticos encenaram peças libertárias como *Casa de bonecas*, de Ibsen, ainda em 1899, discutindo como a instituição do casamento burguês oprimia as mulheres. Em alguns casos, entretanto, a tendência crítica não chegava a sobrepujar o nacionalismo italiano como foco. O teatro libertário anarquista, ainda que influenciado por essas companhias, tinha a contestação como lema, sendo perseguido pela polícia e pelo governo, assim como o restante da militância anarquista. O teatro colaborava para o exercício da solidariedade e como tática de propaganda, através do "lazer instrutivo", contando com ampla participação das mulheres no elenco e escolhendo textos com temática emancipatória (Mendes, 2010), como podemos notar na peça *Pecado de Simonia*, de Neno Vasco (apud Vargas 1980, p.68-9):

> **Rosa** (mãe): Ah! Pensas que já não tenho mãos para te sovar como d'antes?
>
> **Eva** (revoltada): Mamã! Não quero que levante a mão para mim! (*a mãe fica um tanto surpresa. Eva continua com voz ainda firme, mas molhada de lágrimas*): – Mamã! Eu exumo-a muito. – Tenho-lhe respeito... amor... Sempre procurei dar-lhe alegria... Desde que o Antônio, coitado, fez-se soldado, e lá anda não sei onde, sem escrever... sem querer saber da família... da mãe... sou eu que tenho trabalhado constantemente... para que nada falte nessa casa. Porque a mamã, coitada, pouco...

Rosa: Fizeste a tua obrigação.

Eva: Fiz assim porque quis... porque tenho amor, mamã... Ninguém me obrigou... E quero continuar... Mas o que eu não quero é que me trate como uma escrava... que chegue ao ponto de me bater... Não quero, não quero.

Rosa: Mas eu sou tua mãe!

Eva: E eu sou tua filha! (*pausa*) Veja se pode convencer-me de que estou mal encaminhada, de que eu não tenho razão. Não sou teimosa. Nunca o fui. (*Pausa. A mãe olha-a admirada. Mais meiga.*) Mamãe pense bem: por que foi toda esta questão entre nós? Pense bem: eu tenho razão!

O Centro Feminista de Jovens Idealistas (fundado em 1917, em São Paulo) organizava festivais, nos quais também foi apresentada a peça de Vasco, em fins da década de 1910 e por toda a década de 1920. Os trabalhos artísticos e de propaganda relacionavam-se à pedagogia e à situação da mulher na sociedade, sendo constantes de 1910 até 1918, e promovendo e sustentando duas Escolas Modernas que se instalam na cidade (Vargas, 1980). Outras peças do repertório do teatro anarquista, como *Avatar* e *O semeador*, ousavam por tematizar o amor livre e, embora tivessem por autores homens, foram encenadas por mulheres anarquistas nas festas de propaganda libertária. Vera Starkoff e Filomena S. Collado aparecem como dramaturgas que tomaram para si a missão de propagar a luta revolucionária como um caminho para a liberdade, sobretudo das mulheres.

Os Teatros Colombo e Artur Azevedo, em São Paulo, foram palcos do teatro feminista operário de propaganda anarquista (Rago, 1997), onde as artistas mulheres deveriam entender o compromisso social e libertário do teatro e a arte como experiência coletiva. Entre seus nomes mais "aclamados" estão Itália Fausta, em suas origens, e Sônia Oiticica, também militante em São Paulo e no Rio de Janeiro, que saíram do teatro engajado para a atuação profissional nos palcos.

Acompanhada por outras artistas militantes, Patrícia Galvão sintetiza aspectos da opção pela atuação política, em tempos em que a oposição ao *status quo* não era brindada com flores. Nascida em 1910 e falecida em 1962, Pagu teve uma vida inquieta. Desde sua integração ao Partido Comunista, em 1930, foi presa mais de vinte vezes, sendo torturada, exilada e repatriada, num cotidiano de confronto e resistência. Nos anos 1940, deixou o PC para compor-se à Vanguarda Socialista, trotskista. A turbulenta atividade política

aliava-se à literatura e ao teatro: jornalista e romancista, cursou a Escola de Arte Dramática (EAD), em São Paulo; dirigiu, traduziu e escreveu dramaturgia, e promoveu o teatro amador e alternativo em Santos, cidade onde foi residir a partir dos anos 1940 (Viva Pagu, s.d.).[10] Embora não tenha tratado diretamente do feminismo em suas criações teatrais, abordou a realidade das mulheres operárias no romance *Parque industrial*, de 1929. Em sua imagem libertária, desafiou os padrões de comportamento feminino e provocou reflexões sobre a relação entre a posição da mulher e a revolução social.

Ao lado da participação no teatro de engajamento partidário, outras possibilidades de materialização do discurso de oposição feminista concentravam-se na dramaturgia, na escolha temática e no encaminhamento da narrativa. No entanto, sua abrangência era restrita: os textos das dramaturgas do período, quando não apresentados em festas e saraus literários, ganhavam os palcos em eventos beneficentes, garantindo ao masculino a exclusividade do espaço no teatro profissional.

Maria Eugênia Celso, escritora e sufragista, ilustra face mais "amena" do ativismo. Nascida em São João del Rei (MG), vice-presidente da FBPF nos anos 1930 (quando já residia no Rio de Janeiro), foi jornalista, contista, poetisa e dramaturga, autora das peças *Amores de abat-jour* (de 1925), *O segredo das asas* (provavelmente não encenada) e *Por causa d'ella* (de 1927), reunidas em 1930 no livro *Ruflos de asas* (Academia Petropolitana de Letras, [19-]). *Amores de abat-jour,* em um ato e uma cena, traz o diálogo entabulado por personagens-objetos (um abajur, personagem masculino, uma almofada, um retrato de mulher, metaforizando a beleza feminina, e uma boneca, bela e fútil), debatendo imagens do feminino. A peça exemplifica a postura crítica cuidadosa dominante nos discursos teatrais das mulheres: *Amores de abat--jour* constrói de maneira metafórica e discreta sua postura social e política de confronto (Bezerra, 2001).

Comparada à tendência conciliatória, embora "liberal", dos textos das mulheres nas primeiras décadas do século XX, a experiência de vida e a proposta teatral de Josefina Álvares de Azevedo foi bastante radical. Após a proclamação da República e em defesa do voto das mulheres, Azevedo iniciou campanha ferrenha no jornal *A Família*, por ela dirigido. Fundado em São Paulo e transferido para o Rio de Janeiro em 1899, o jornal contava com

10 Mais informações em Galvão (2005).

a colaboração de várias escritoras (inclusive de outros estados e países), entre elas a também dramaturga Júlia Lopes de Almeida.

Com a intenção de dar maior destaque a suas reivindicações, Josefina Álvares de Azevedo escreveu e encenou em 1890 a comédia musicada *O voto feminino*, já comentada anteriormente. O texto, encenado uma única vez, é considerado uma das primeiras aventuras feministas teatrais. Segundo Andrade (2004, s.p.):

> Importa salientar, ainda, que a utilização de alguns dos recursos formais e estilísticos que, mais tarde, viriam a compor o perfil do teatro de *agitprop* [...] – tipificação hiperbólica e maniqueísta das personagens, inclusão de números musicais, substituição da organicidade dramática pela montagem/sucessão de cenas – faz da pequena comédia de Josefina Álvares de Azevedo um texto que antecipa, em mais de meio século, a experiência mais efetiva desse teatro no Brasil, só desenvolvida no início dos anos de 1960 pelo movimento teatral do CPC da UNE (Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes), sob a liderança de autores que, como Oduvaldo Vianna Filho, já então haviam assimilado o arsenal técnico brechtiano.

O feminismo no pós-1964

Ao redor do mundo, e em especial nos países sul-americanos que conviveram com o militarismo, o contexto que mobilizou o engajamento das mulheres na primeira onda feminista é muito diverso do que seria revelado nos anos 1960. Talvez em virtude das marcas deixadas pelas ditaduras latinas, o período entre 1930 e 1960 não costuma ser muito tematizado na história do feminismo brasileiro. Contudo, uma série de conquistas ocorrem nesse intervalo de trinta anos, quando progressos na inclusão das mulheres na sociedade brasileira foram sendo gradualmente atingidos.

Em paralelo ao ingresso no mercado de trabalho (que autorizou às mulheres a saída do espaço do lar para a convivência com a vida pública), à ampliação dos setores abertos a essa incorporação (tais como as profissões liberais), ao maior acesso à formação escolar, o movimento das mulheres foi legitimado pela criação de entidades feministas, entre elas a Federação de Mulheres do Brasil (em 1949, no Rio de Janeiro). Desenvolvimentos

na legislação nacional pavimentaram esse avanço, por exemplo em 1934, quando a Assembleia Constituinte propôs assegurar a igualdade entre os sexos, o direito ao voto das mulheres, a regulamentação do trabalho feminino e a equiparação salarial entre homens e mulheres. Em 1962, a lei 4.212/1962 garante à mulher o direito de trabalhar sem necessitar mais de autorização do marido. A mesma lei dá direito à herança e a possibilidade de requerer a guarda dos filhos, em caso de separação.

O feminismo chamado de "segunda onda" dá-se no contexto das lutas emancipatórias dos anos 1960, integrando um quadro mais amplo de transformações (o movimento estudantil na França; as lutas pacifistas contra a guerra do Vietnã e o movimento pelos direitos civis nos Estados Unidos da América; o movimento hippie internacional; os movimentos negros norte-americanos etc.). Para algumas autoras e autores, é nesse momento que o movimento das mulheres diferencia-se num único objetivo (e por causa dele); talvez em virtude de, somente a partir de então, a luta ser concentrada na "exigência de direitos específicos para as mulheres", mas identificando a razão da desigualdade no sistema patriarcal. Por outro lado, o movimento feminista assume-se como depositório de todas essas causas, atuando nessa frentes e influenciado por suas reivindicações. A igualdade de direitos, evocada pelo movimento desde o início, conduz ao questionamento da origem da desigualdade e de por que ela se mantém. No rol das estratégias para o fim da subordinação da mulher, é preciso entender os contextos regionais que geram tal desigualdade, mas também alguns aspectos universais que convivem com as diferentes origens e causas da opressão (Piscitelli, 2011).

Na década de 1960, a mulher brasileira também desfrutava de um novo *status*, na onda de renovações comportamentais e políticas insurgente na Europa e na América do Norte, uma direção progressista que foi interrompida pelo golpe civil-militar de 1964 e pela crise que se sucedeu. Entretanto, as manifestações de protesto contra o perigo comunista demonstram que a presença das mulheres também ocorria em nome das correntes políticas mais conservadoras. A célebre Marcha da Família com Deus pela Liberdade foi organizada com a intensa participação de entidades e movimentos de mulheres, entre elas a União Cívica Feminina e a Campanha da Mulher pela Democracia (financiada e monitorada pelo Instituto de Pesquisas e Estudos Sociais – Ipes, de direcionamento anti-Goulart). A participação política

feminina dividia-se, portanto, nas duas frentes, numa luta que se foi tornando mais e mais desigual e polarizada.

A partir de 1964, o feminismo passa a organizar-se em torno do combate ao inimigo comum, a ditadura, tanto na ação civil quanto na luta armada. A resposta de resistência dos movimentos das mulheres ao golpe foi perdendo força com a reação agressiva do governo, em sucessivas fases de recrudescimento, marcadas pelo Ato Institucional n. 2 (AI-2), em 1965 (que determinou o fim dos partidos políticos, substituídos pelo bipartidarismo e eleições indiretas), pelo AI-5, em 1968 (restringindo ao extremo as liberdades políticas), e pela derrocada final de 1970, quando o presidente Costa e Silva é afastado e a "linha dura" do governo militar assume o comando.

A posição das mulheres feministas, nesse estado de coisas, era bastante radical, porque se contrapunha às condições impostas pela hierarquia de gênero na sociedade, assim como às normas políticas ditadas pelo governo militar (Sarti, 2004). As duas experiências eram permeadas pela noção de conflito e pelo risco de violência psicológica, emocional e física, escancarada em sua face mais extrema pela tortura contra as militantes, mais ou menos disfarçada nos porões das prisões e quartéis. Parte da oposição ao regime militar era encampada pela Igreja católica, selando um laço de solidariedade (apesar das discordâncias) entre os movimentos de mulheres, então com características "interclasses" (fruto da articulação das mulheres de classe média intelectualizada com os movimentos de bairro), os movimentos de esquerda e a Igreja.

Os novos papéis, assumidos pelas mulheres dentro da luta de resistência, aliavam uma "igualdade retórica" entre homens e mulheres (reconhecida, por exemplo, quando pegavam em armas, assim como os militantes homens) às posições de subordinação dentro do próprio movimento das esquerdas. Costa (2006, p.58) mostra aspectos desse contraste:

> Em entrevistas realizadas com antigas guerrilheiras e ativistas estudantis, Álvarez registra a queixa constante de que "[...] rara vez lhes davam posições de autoridade dentro da esquerda militante. Igual aos partidos políticos tradicionais, às militantes lhes encarregavam o trabalho 'de infraestrutura' da Nova Esquerda Brasileira: as mulheres cuidavam dos aparelhos, trabalhavam como mensageiras, cozinhavam, cuidavam dos doentes e feridos, e às vezes, lhes pediam para usarem seus 'encantos femininos' para obter informações do

> inimigo. Muitas destas mulheres ressentiam estarem relegadas a posições de subordinação dentro da estrutura interna de poder dos grupos militantes".

O golpe de 1964 determinou o estraçalhamento da luta feminista, assim como de todas as outras lutas políticas. O renascimento do feminismo nacional, portanto, veio depender da reabertura política, acontecendo a partir de 1970 como um movimento de resistência, não apenas no Brasil, mas em toda a América Latina. Adquire, por isso, algumas especificidades, aliando-se ao movimento feminista internacional e respondendo ao processo de modernização da sociedade, tanto no campo das estruturas econômicas (com a ampliação do mercado de trabalho e das oportunidades de educação para as mulheres), quanto no aspecto da cultura e do comportamento (com a divulgação dos benefícios da pílula contraceptiva; a defesa de novos comportamentos afetivos e sexuais; o direito às decisões sobre o próprio corpo, na luta pelo direito ao aborto).

Contudo, o feminismo nacional também responde às dimensões traumáticas da experiência feminina da tortura (diversa da masculina); da colocação dos movimentos feministas na ilegalidade (causando sua desarticulação, num primeiro momento, e depois, sua ligação com os movimentos de redemocratização) e da fissura entre as esquerdas, após o estado militar – talvez, uma divisão já existente anteriormente, mas radicalizada pelo confronto com a ideologia e a violência do militarismo. Some-se a isso a separação entre movimentos políticos, partidos progressistas e organizações ligadas à intelectualidade e à academia e, por fim, a manutenção das relações marcadas pelo militarismo, uma vez que o distencionamento politico não foi caraterizado por um rompimento, mas por um processo de anistia amplo, estendido a civis, militares, torturados e torturadores. O quadro desalentador é resumido por Sternbach, Aranguren e Chuchryk (1994, p.70):

> Junta-se a isso o predomínio que havia em toda a esquerda latino-americana da visão de que as feministas [...] eram pequenos grupos de pequeno-burguesas desorientadas, desconectadas da realidade do continente, que haviam adotado uma moda e faziam o jogo do imperialismo norte-americano.

Em 1972, organiza-se enfim o Congresso do Conselho Nacional da Mulher (de caráter quase privado, com liderança de Romy Medeiros).

Apenas em 1975, considerado pela Organização das Nações Unidas (ONU) o Ano Internacional da Mulher, essa nova face do feminismo brasileiro ganha visibilidade. Grupos até então na clandestinidade puderam aparecer publicamente; entre eles, o Movimento Feminista pela Anistia (criado por Terezinha Zerbini), o jornal feminista Nós Mulheres e o jornal *Brasil Mulher* (em 1976, ligado ao Movimento Feminino pela Anistia e escrito por ex-presas políticas).

Em resposta a esse movimento de "comemoração mundial", foi criado ainda o Centro da Mulher Brasileira, de natureza institucional, com a finalidade de articular os objetivos feministas em forma de ações coletivas. Nele encontravam-se mulheres de atuação também na área cultural. Segundo Heloneida Studart (apud Neckel, 2008, p.268), poetisa, tradutora e dramaturga:

> Eu me reuni com Moema Toscano, Anita Bach, Santinha, Branca Moreira Lopes, Rose Marie Muraro, e outras que nós chamamos as "feministas dinossauras", e fundamos o Centro da Mulher Brasileira, onde o movimento começou a se irradiar e assim foi ganhando força [...].

A distensão política pós-golpe foi gradual e lenta, fazendo com que a união entre as diferentes tendências feministas se mantivesse até meados dos anos 1980, enquanto o problema da restrição das liberdades políticas não fosse considerado superado, com a redemocratização da sociedade. Esse direcionamento retardou a ênfase nas questões mais diretamente ligadas à subjetividade das mulheres, mantendo em primeiro plano o enfoque nas estruturas políticas e econômicas. A situação só foi revertida com o passar dos anos, iluminada pela influência do feminismo internacional, a partir da revogação do AI-5 e da anistia de 1979.

O retorno das exiladas da Europa introduziu no país a visão do feminismo francês. Diverso da corrente norte-americana, predominante no Brasil até os anos 1960, na qual a oposição entre os sexos era central, a nova tendência propunha-se mais "global" e buscava um foco na experiência das mulheres, ainda que num direcionamento de fundamento socialista (Bastos, 2006). Em fins dos anos 1970, os grupos de reflexão e as novas organizações feministas restabeleceram o mote "pessoal é político" dentro das fronteiras nacionais, traduzido na priorização de temas específicos dos

movimentos das mulheres, objetivando maior autonomia em relação aos partidos de esquerda.

Encontrando nova inserção na sociedade e, de certo modo, contornando as dificuldades vividas nos anos de chumbo, o feminismo nacional a partir dos anos 1980 enfoca novos temas, entre eles, os direitos reprodutivos; o combate à violência contra a mulher e a sexualidade. O movimento feminista dentro das fronteiras nacionais traduz-se numa proliferação de grupos (de conscientização e de ação), assim como na pluralização de lutas. Novas alianças significam a absorção das bandeiras políticas das mulheres por outros grupos sociais (associações de moradores e clubes de mães) e pelas instituições culturais dominantes e mídias de comunicação de massa, ao mesmo tempo que uma "recusa" à denominação "feminista", à causa política e à articulação em movimento organizado. De forma contraditória, restabelecido o "Estado de direito", dissemina-se o entendimento da importância da participação do eleitorado feminino (visível na criação de comitês de mulheres em todos os partidos, inclusive os de direita), levando o movimento feminista a refletir também sobre sua relação com o Estado.

Alguns marcos históricos, a partir dos anos 1980, indicam tanto a incorporação dos movimentos pelos partidos políticos e o fortalecimento de relações institucionais (vide a criação dos Conselhos dos Direitos da Mulher, em alguns estados e cidades, em 1982, e do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher, órgão governamental importante na aprovação de 80% das demandas femininas na Assembleia Nacional Constituinte, apoiado pelo *lobby do batom*),[11] quanto o surgimento de organizações locais (como em 1982, ano de criação do primeiro grupo de mulheres rurais, na Paraíba) e novas áreas de inserção (por exemplo, através do desenvolvimento do feminismo acadêmico, com o departamento de Pesquisa da Fundação Carlos Chagas, em São Paulo, e a criação dos núcleos de pesquisa em estudos da mulher, em algumas das principais universidades do país).

---

11 Sobre o *lobby* do batom, Pinto (1994, p.265) ressalta: "A presença constante das feministas no cenário da Constituinte e a consequente 'conversão' da bancada feminina apontam para formas de participação distintas da exercida pelo voto, formas estas que não podem ser ignoradas e que talvez constituam a forma mais acessível de participação política das feministas. Este tipo de ação política, própria dos movimentos sociais, não passa pela representação. Constitui-se em pressão organizada, tem tido retornos significativos em momentos de mobilização e pode ser entendida como uma resposta à falência do sistema partidário como espaço de participação".

Essa progressão, entretanto, não pode ser considerada sem as contradições a ela inerentes. Se em 1982, Figueiredo nomeia para o Ministério da Educação Esther de Figueiredo Ferraz, a primeira ministra mulher do Brasil, em fins da década de 1980, o governo Sarney esvazia e destrói os Conselhos Nacionais dos Direitos da Mulher. O ano de 1980 comemora a fundação do SOS Mulher, enquanto que em 1983 a paraibana Margarida Maria Alves, primeira mulher a ocupar o cargo de presidente do Sindicato dos Trabalhadores Rurais, é assassinada. A criação das Delegacias Especiais da Mulher, em 1985, mesmo ano da fundação do Conselho Nacional dos Direitos da Mulher (vinculado ao Ministério da Justiça), veio ao encontro do desejo de assegurar a participação das mulheres e eliminar a discriminação.

Entre 1985 e 1990, aumenta o número de seminários e encontros voltados à organização das mulheres negras, no combate ao preconceito racial. Em 1988, o Conselho Nacional da Mulher Negra é criado pelo Conselho Nacional dos Direitos da Mulher e, em 1988, organiza-se o Primeiro Encontro Nacional das Mulheres Negras. Uma infinidade de tendências se misturam a partir da década de 1990, diversas na relação com o Estado, na estrutura e nas deliberações. Ao mesmo tempo, a nova década indica a demarcação de um campo específico de defesa da autonomia do feminismo, em termos de organização, procedimentos, prioridades estratégicas e ideologia. Isso se dá pela ocupação do espaço governamental, elegendo interlocutores oficiais para o movimento (que veio acompanhado pelo desânimo com as formas propostas pelo Estado, já em fins dos anos 1980) e pela criação de novos mecanismos, pelas ONGs feministas, numa espécie de "profissionalização" de setores do movimento feminista. As ONGS permitiram também a reconstrução de um rede internacional e uma relação mais estreita com as particularidades dos modos de ação de cada organização no Brasil.

Centros feministas são criados em nível governamental (tais como o Centro Feminista de Estudos e Assessoria/CCFMEA e o Agende – Gênero, Cidadania e Desenvolvimento, em 1989), ao passo que a sociedade civil organiza as novas demandas feministas em seminários (o I Seminário Nacional da Mulher Indígena, em 1992, e o I Seminário Nacional de Lésbicas e Bissexuais, em 1999, entre outros), conferências (marcantes como a Quarta Conferência Mundial sobre a Mulher, realizada em Pequim, na China, em 1995) e marchas (a primeira MMM – Marcha Mundial das Mulheres acontece em 2000 e a primeira Marcha das Vadias, em 2001, em São Paulo).

Demonstrando o poder de mobilização e tornando públicas as temáticas do movimento, inaugura-se as revistas *Estudos Feministas* e *Cadernos Pagu*, em 2001, e linhas editorias com temas e autoras feministas, como a Editora Rosa dos Tempos, de 1990.

Teatro brasileiro e feminismo: uma equação defectiva?

Mesmo que não esteja diretamente relacionado aos movimentos feministas, a história da diferença de gênero no teatro irmana-se a um "pensamento feminista", porque leva em consideração o papel do gênero na formulação das identidades e o fundamento ideológico da construção dos gêneros na sociedade. Para Vincenzo (1992), contudo, a equação "teatro das mulheres = teatro feminista" no Brasil apresenta problemas, exemplificados no caso do florescimento da produção dramatúrgica das mulheres nos anos 60 do século passado.

O crescimento da escrita feminina no teatro brasileiro, que se faz notar na década de 1960, tem relação estreita com o feminismo emergente na época. Naquela década, um grupo de autoras passou a integrar o conjunto chamado de "nova dramaturgia paulista". Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Isabel Câmara representam o grupo inicial, em torno do qual outras autoras vieram se alinhar, caracterizando uma escrita feminina de estilos diversos, mas, pelo volume da produção e continuidade, contrastante com o panorama anterior, marcado por poucos nomes de mulheres dramaturgas.

Essas autoras, contudo, recusam ver sua produção diretamente atrelada ao movimento das mulheres. Vincenzo (1992) encontra nos textos teatrais do período tanto a defesa pela ampliação da atuação da mulher na sociedade quanto a negação a um engajamento explícito com as discussões de gênero. Frente à presença desse olhar apenas "oblíquo" para a questão do feminismo, a pesquisadora conclui que a dramaturgia então feita pelas mulheres, apesar de possuir alguns componentes específicos, assumiu um caráter pró-feminista de contestação (fruto da tensão política do momento) sem, no entanto, designar-se a partir de uma *identidade feminina unitária*, que era preocupação e estratégia de ação do movimento das mulheres.

Souza (2001) confirma que a tradição do teatro das mulheres necessita firmar uma aliança mais clara entre a expressão da mulher na criação teatral e

o questionamento dos papéis femininos na sociedade (seja na perspectiva do feminismo engajado ou não). Sendo assim, pode-se afirmar que esse exemplar de uma criação das mulheres na dramaturgia brasileira, integrante da "nova dramaturgia paulista", carregava já a contradição entre buscar uma expressão legítima e pessoal na cena e negar uma identidade coletiva (ao menos num aspecto que pudesse ser definido como "feminista"). A negação dessa identidade, conforme já foi visto aqui, não responde apenas a um desejo pessoal das artistas mulheres, mas tempera escolhas íntimas e contextos político-ideológicos, os quais envolvem o fazer teatral, assim como a todos os outros meios sociais e textos da cultura.

O estudo pioneiro de Vincenzo (1992) diagnostica uma separação entre "autoria feminina" e a "discussão das políticas do corpo" que certamente dialoga com o desprestígio do discurso feminista na cena nacional. É notável que, a partir de 1964, a atenção da sociedade e dos indivíduos de posicionamento mais libertário tenha-se encaminhado para a luta contra a ditadura militar e para a garantia das liberdades mínimas de expressão e de atuação política, eliminando do foco principal a discussão sobre a igualdade entre os sexos, emergente na Europa e Estados Unidos naquele mesmo momento.

Nesse sentido, explica-se uma outra faceta do entrelaçamento entre feminismo e história do teatro brasileiro, notável na sobrevivência de certos encaminhamentos teóricos herdados de um enfoque mais afeito ao início dos anos 1960-70, o qual toma por base a questão da vitimização feminina pelo patriarcado: é como se, no território nacional, a interrupção repentina do processo democrático (que o golpe de 1964 e suas consequências acabaram por gerar) tivesse provocado um "eterno retorno" às abordagens que alimentavam de início a questão da arte das mulheres, sem que um processo posterior da discussão tenha sido amplamente vivenciado.

Apesar da relevância de sua pesquisa, Seba (2006) alinha-se a essa tendência. Para a atriz, diretora e pesquisadora, a tradição do teatro perpetua a ordem patriarcal, em diversos graus de interdição do feminino, exemplificados pela forma como autores homens vêm desenhando as personagens femininas em vários períodos históricos. No Brasil, Nelson Rodrigues exemplificaria a perversão das imagens do feminino. Contudo, Seba não considera as possibilidades de transformação desses valores por meio da montagem pelas mulheres dos textos do autor, negligenciando o atrito entre dramaturgia e cena que o próprio teatro feminista consagra em encenações

como *Um bonde chamado desejo* das Splitch Britches em associação com o Bloolips, em 1991 (intitulada *Belle Reprieve,* declaradamente paródica e lésbica). Ainda que o machismo da tradição dramatúrgica mereça ser contestado, é evidente o poder de provocação da direção iconoclasta de Julie Taymor para *A tempestade* no cinema (de 2010, com Próspero interpretado por Helen Mirren),[12] ou a versão teatral só com mulheres de Phyllida Lloyd para *Julio Cesar*, em 2012.

Sem dúvida, a manutenção do contexto desfavorável à criação das mulheres no teatro nacional, ainda nos anos 1970 e 80, parece convidar ao enfoque acusatório. Contudo, a perspectiva fundada sobre a "vitimização feminina" acabou por gerar uma (outra) objetificação da mulher e certa universalização da realidade feminina, ao mesmo tempo que colaborou para limitar a análise da maneira como as mulheres são representadas nas artes cênicas e lembradas na história.

A produção das mulheres e o teatro feminista no Brasil em sua segunda onda

No teatro, o impacto do período de regime militar transformou a cena num espaço de resistência. De certo modo, a pressão repressiva e o rompimento do Estado de direito concorreu com o impulso de politização que já vinha se desenhando anteriormente.

Em princípios dos anos 1960, o movimento de nacionalização dos palcos (em expansão na década anterior) caminhou em direção ao engajamento à causa socialista. O Seminário Permanente de Dramaturgia do Arena, que começou em 1958, foi formulado dentro do objetivo de valorização de uma dramaturgia que refletisse o homem brasileiro. O teatro de agitação política, feito nas ruas e fábricas, ganhou espaço, ao lado da criação de novos grupos teatrais de esquerda, entre eles o Centro Popular de Cultura da União Nacional dos Estudantes (CPC-UNE), no Rio de Janeiro, e o Movimento de Cultura Popular, em Pernambuco (responsável pelo Teatro de Cultura

---

12 Sobre sua versão da obra shakespeariana, a diretora ressalta, segundo Schechner (2010, s.p., tradução nossa): "Eu quisfazê-lo porque há atrizes como Helen Mirren que nunca conseguem interpretar esses papéis fantásticos, uma vez que não foram escritos para mulheres".

Popular no Recife), parceiros de outros movimentos semelhantes disseminados pelos estados do Norte e Nordeste, entre eles o Movimento de Educação de Base (MEB), no Amazonas, e o movimento De Pé no Chão Também se Aprende a Ler, de Natal(Coelho, 2002).

A ampliação do projeto do CPC em grupos teatrais menores pelos estados brasileiros encontrou melhor acolhida entre os estudantes do que entre os operários. Curiosamente, as principais vozes dramatúrgicas desse movimento não incluíam mulheres: Oduvaldo Viana Filho, Augusto Boal, Chico de Assis, Gianfrancesco Guarnieri, Arnaldo Jabor, Carlos Lyra e Bertolt Brecht estão entre os autores mais encenados (Albuquerque, 2008a). No Seminário Permanente de Dramaturgia do Arena, Edy Lima foi a única dramaturga participante, ao lado de Maria Tereza Vargas, comentando os textos. Se as mulheres misturavam-se aos grupos "jovens", abraçando a ideologia mais libertária que os caracterizava, além de atuarem no teatro "comercial" da época, sua posição não era igual a dos colegas do sexo masculino. É o que destacam Sfatt e Caballero (1988, p.232-3):

> O Cinema Novo era todo voltado para o homem, as mulheres funcionavam como enfeite de bolo. [...] Os exemplos são vários e incluem os filmes de Glauber Rocha. Ele mesmo dizia – com a maior graça, mas com total franqueza – que o mundo tem o lado masculino e o lado negativo. As mulheres fizeram cinema e teatro, sim: Maria Della Costa, Fernanda Montenegro, Cacilda Becker, Nathália Timberg, Tônia Carrero, todas ativíssimas. Mas no teatro do meu tempo, dos meus 20 anos [referência ao teatro dos anos de 1960], que seria o Teatro de Arena, era assim: Gianfrancesco Garnieri e nós, mulheres, o complemento, a massa.

Pontes (2010) destaca que a clivagem entre o reconhecimento masculino e o apagamento da potência criativa das mulheres torna-se mais evidente conforme nos aproximamos da autoridade artística e do campo político. Por isso, atrizes mulheres obtiveram êxito antes das dramaturgas e daquelas voltadas para o trabalho intelectual. Pode-se avaliar que, também em decorrência disso, no teatro dos anos 1960, a notoriedade das teatristas mulheres foi ameaçada pela hegemonia masculina que, através do novo modelo de teatro engajado, veio substituir a centralidade das atrizes instalada no teatro brasileiro desde 1940.

Michalski (1985) lembra que a resposta do meio teatral ao golpe foi lenta, nos anos de 1964 e 1965. Enquanto reinava uma aparente normalidade, logo após o choque inicial, a produção diversificava-se. O *show Opinião* estreou em 1964, dando início ao Grupo Opinião, um dos primeiros sinais de resistência. As mulheres de teatro também deram continuidade às suas participações. Ruth Escobar inaugurou o teatro que leva seu nome em 1964, com *Andorra,* direção de Zé Renato. Glauce Rocha estreou *Electra,* de Sófocles, com direção de Antônio Abujamra, em 1965. Cacilda Becker montou *Quem tem medo de Virginia Woolf,* com direção de Maurice Vaneau. O Oficina viajou pelo Brasil com *Os pequenos burgueses*, enquanto estudava Brecht. *Arena conta Zumbi* (de 1965) e *Arena conta Tiradentes* (de 1967), apresentados em São Paulo, traziam uma crítica às classes dominantes, construindo através da alegoria um posicionamento reativo da classe teatral frente à tomada de poder pelos militares.

As proibições de peças e prisões de artistas começaram a abater o teatro brasileiro em 1965 e se intensificaram no ano seguinte. Frente ao fechamento político, alguns grupos buscaram formas de ação política (tanto com base na mobilização popular e no trabalho coletivo, quanto na encenação de obras de contestação, as quais esbarravam inevitavelmente na proibição da censura), enquanto outros artistas e coletivos abraçaram a pesquisa de linguagem, em consonância com as novas experiências do teatro internacional. Na primeira tendência, de perfil militante, o pensamento de Brecht era a principal influência. Estrategicamente, os novos textos procuravam, por analogias e metáforas, abrir espaço para a discussão da realidade do país (Michalski, 1985). Alguns grupos estabeleceram-se fora dos maiores centros urbanos e somavam à militância política o uso de formas de teatro popular.

Nos grupos de investigação de linguagem, a pesquisa estética, voltada para o emprego de novas espacialidades e temáticas (nas quais cabe o destaque da "pessoalidade" do ator), deu braços à revolução de comportamentos, com a exposição do corpo nu em cena e a sagração de uma sexualidade mais livre, num tipo de teatro que reabilitava o ritual. O conflito desse impulso de liberdade com a realidade opressiva do país abriu caminho para uma estética de influência "anárquica", que a montagem de *O rei da vela* pelo Oficina, em 1967, exemplifica. Zé Celso denominou essa investida estética de "surrealismo brasileiro", enquanto Décio de Almeida Prado, de "tropicalista", ambos ressaltando a violência do embate travado entre palco e plateia. Nas

palavras de Corrêa (apud Lima, 2012/2013, s.p.): "eu não acredito mais na eficiência do teatro racionalista", e dizia que seria preciso formar um novo "teatro de crueldade brasileiro [...] teatro anárquico, cruel, grosso, como a grossura da apatia em que vivemos".

A pesquisa teatral em diálogo com a contracultura também esteve presente no "teatro independente", dos grupos marginais ao mercado teatral dos principais centros urbanos. O Grupo de Teatro Casarão abre suas portas em 1967 com *O albergue*, encenado na própria casa onde moravam os artistas do grupo (Albuquerque, 2008b). O coletivo, que tem entre seus fundadores Lígia de Paula (ao lado de Hélio Muniz, Waldemar Sillas, Lígia de Paula, Walter Rocha e Douglas Franco), traz a vida em comunidade como nutriente fundamental para a experiência cênica. Além das peças, com entrada franca e sem bilheteiro na porta, o grupo sai em busca de outras relações comunais, levando seu teatro para escolas, igrejas e fábricas da periferia.

O principal impacto da opressão militar aconteceu em 1968-69, com o AI-5. É icônica a imagem das atrizes de mãos dadas na Passeata dos Cem Mil, abrindo a massa de protestantes que marchavam nas ruas da Cinelândia, no Rio de Janeiro, contra a censura direta em junho de 1968.Nesse ano, espetáculos foram proibidos e textos, mutilados; bombas explodiram no Teatro Opinião, no Rio, e no Teatro Gil Vicente, em Porto Alegre, e o Comando de Caça aos Comunistas (CCC) atacou a equipe do *Roda-Viva.* Os artistas viram sua integridade física ameaçada pela polícia política e foi declarada guerra entre o teatro e a repressão. A cena da violência é indiscriminada, embora seja possível afirmar que a repressão discrimina os gêneros. Segundo Junqueira (2008):

> Marília Pêra estava no elenco e foi agredida no camarim. Primeiro lhe bateram com um cassetete, depois suas roupas foram rasgadas e ela foi arrastada nua para a avenida. Em um jornal da época, ela disse que não apanhou mais porque a camareira veio em seu auxílio, jogando-se sobre ela para defendê-la. Marília Pêra diz que se encontrar seu agressor poderá reconhecê-lo. Mas que não sabe descrevê-lo.

A lista de mulheres mortas e desaparecidas pela repressão, recolhida dos registros da Comissão de Familiares de Mortos e Desaparecidos Políticos, do Instituto de Estudos da Violência do Estado (Ieve), Grupo Tortura Nunca

Mais RJ/PE e da Imprensa Oficial do Estado é comovente (Abramo, 1997). Não existiam limites na forma como o corpo feminino podia ser exposto aos piores tratos, como testemunharam muitas das vítimas de tortura sobre sua própria sorte e de outros companheiros e companheiras de cárcere. Embora a violência pareça "neutra de gênero", grande parte dos torturadores e policiais eram do sexo masculino. A especificidade de gênero, nessa relação de assimetria (entre o que possui o poder de coerção e o que está aprisionado), é reforçada pelos papéis sociais atribuídos ao homem e à mulher.

Além do aspecto humano, a trajetória de algumas criadoras representa as perdas sofridas pelo teatro, com o desaparecimento de carreiras que poderiam ter sido mais férteis. Um caso exemplar é o de Heleny Guariba. Formada em Filosofia na Universidade de São Paulo (USP) da Rua Maria Antônia, diretora e atriz, criou o Grupo de Teatro da Cidade (GTC), em Santo André, em 1968. Os objetivos de formação de público, descentralização da produção teatral e constituição de uma memória coletiva movimentaram o grupo em seus primórdios(Nascimento, 2006). No mesmo ano, Guariba ganhou o prêmio da Associação Paulista de Críticos Teatrais (APCT), que deu origem à atual Associação Paulista de Críticos de Arte (APCA), de melhor diretora estreante, com a peça *George Dandin,* de Molière.

Recém-chegada da França, de um estágio no Théâtre de la Cité, com Roger Planchon, Guariba exercitou na encenação a releitura de um texto clássico, com vistas à discussão da realidade contemporânea pelo viés social (Cassettari, 2005). Militante da Vanguarda Popular Revolucionária, foi presa e torturada na Operação Bandeirante (Oban), em São Paulo, antes que pudesse confirmar o sucesso de sua visão da relação entre política e pesquisa estética proposta naquela primeira montagem. Solta em 1971, tornou a ser presa no Rio de Janeiro, por agentes do DOI-Codi, e levada para a "Casa da Morte", em Petrópolis. Ela tinha, então, 30 anos de idade. Provavelmente torturada até a morte, Guariba integra a relação de desaparecidos políticos no Brasil (Tortura Nunca Mais, s.d.). Virou nome de anfiteatro na cidade de Santo André, mas pouco se fala de seu importante percurso nas artes cênicas, nem de reparações por sua prisão e morte.

Nesse quadro, não seria complexo entender o conflito vivido pelos criadores da cena, divididos entre assumir o confronto direto ou retrair-se. Mesmo assim, a produção teatral continuava: o Teatro Ipanema foi fundado e os grupos buscavam o espaço das periferias para suas ações (entre eles, os

teatros União e Olho Vivo). A partir de 1969, contudo, o público esvaziou as salas de espetáculo e o teatro ameaçava perder seu entusiasmo no combate. Resistentes, o Oficina estreou *Galileu Galilei* e *Na selva das cidades,* ambos de Brecht, e o Grupo Comunidade, do Rio de Janeiro, *A construção* (com direção de Amir Haddad). No ano da morte de Cacilda Becker, a nova dramaturgia brasileira recebeu o impulso da estreia de três dramaturgas mulheres: Leilah Assunção, com *Fala baixo senão eu grito,* Isabel Câmara, com *As moças,* e Consuelo de Castro, com À flor da pele, inauguraram o movimento de dramaturgia paulista, descrito por Vincenzo (1992). Ruth Escobar, na tradição das atrizes-empresárias, encabeçou a produção e a cena de *O balcão,* de Genet, com direção ousada de Víctor Garcia.

O início da década de 1970 trouxe para a cena novos textos, mas abrigou também as crises do Oficina e do Arena. Somava-se às causas econômicas, a dura experiência da repressão (à qual a revolta e a impotência estavam aliadas). A montagem de textos inéditos e as encenações de Ivan de Albuquerque resumiam as "conquistas estéticas" do primeiro ano da nova década. Enquanto o palco tentava algum respiro com a alegria de *Hoje é dia de rock,* de José Vicente, dirigido por Rubens Corrêa, a repressão política levava para a prisão Judith Malina (fundadora do Living Theatre, juntamente com Julien Beck e atores e atrizes do grupo), expulsa do Brasil em 1971, após meses de cárcere. A opção do "desbunde" e o exílio, voluntário ou não, eram das poucas saídas possíveis para os artistas pessoalmente ameaçados pelo governo golpista.

Fernanda Montenegro, Tereza Rachel, Maria Fernanda, Cleide Yáconis (que havia sido presa em 1964 durante sua atuação em *Vereda da salvação*), Tônia Carrero e Glauce Rocha mantinham a trajetória das atrizes-empresárias, em tempos mais do que difíceis para a criação teatral. Entre a pressão econômica e a ação coercitiva da censura, as montagens de 1972 e 1973 merecem um trocadilho com o nome de duas das principais peças encenadas no biênio: *O que mantém um homem vivo?* Somente *Um grito parado no ar...*

Michalski (1985) considera a renovação do SNT, em 1974, sinal de melhores ventos para o teatro brasileiro. Entusiasmos à parte, a situação geral não encontra melhora. José Celso Martinez é preso e se exila. O Teatro Ipanema fecha as portas, assim como o grupo Comunidade. Artistas de teatro deixam os palcos e rumam para o trabalho em televisão. A produção teatral aparta-se entre o mergulho no experimentalismo estético (em

especial, no aspecto visual da cena) e criações que objetivavam o mercado mais comercial. Diretores estrangeiros atuando por aqui (Lavelli, na direção de *A gaivota,* por exemplo) ou em circulação com suas próprias companhias, ventilavam a atmosfera enclausurada que justificadamente dominava a cena, mérito compartilhado pelo Festival Internacional de Teatro, produzido por Ruth Escobar em São Paulo.

Em 1975, o Grupo Ferramenta de Teatro, ligado ao Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, encenou *O caixeiro da taverna* e *Quem casa quer casa,* de Martins Pena.[13] Em direção semelhante, o Núcleo Expressão (criado em 1972, em Osasco), o Núcleo Independente (criado em 1973, em São Miguel Paulista), o Cordão-Truques, Traquejos e Teatro (criado em 1974, no Ipiranga) faziam o teatro social possível (Albuquerque, 2008b). Embora quase ausentes da historiografia oficial, esses grupos não se recusaram a tomar para si o lugar da resistência.

Enquanto isso, nos "grandes centros teatrais" o estabelecimento de coletivos jovens (tais como o Asdrúbal Trouxe o Trombone, no Rio de Janeiro, e o Pessoal do Victor, em São Paulo) rompia com a paralisia criativa no teatro. A eles, em outra frente, aliava-se Bibi Ferreira, que conseguiu reunir com a montagem de *Gota d'água*, sucesso de público (e, portanto, bom retorno comercial) e compromisso estético. O Festival Nacional de Teatro Amador, do SNT, também iniciou o necessário processo de descentralização do eixo Rio-São Paulo.

Michalski (1985) faz uma única menção de uma direção feita por uma mulher em toda a década de 1970: no ano de 1975, a montagem de Maria Clara Machado de *A noite dos campeões.* Mas outra peça, *Homem não entra,* produzido e protagonizado por Cidinha Campos em 1975, provocou repercussão ímpar. Num horizonte de criação ainda coagido pela censura e pouco habituado à presença feminina em posições de poder na hierarquia teatral, assim como refratário à veiculação na cena de temas explicitamente voltados para a realidade das mulheres, a encenação de *Homem não entra* propunha a discussão da sua experiência no mundo para uma plateia exclusiva de mulheres. De maneira inovadora no teatro nacional, a montagem do texto de

13 O grupo atuou em 1977. Em 1978, fundou-se no mesmo movimento operário o Grupo de Teatro Forja, no Sindicato dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo, participando do movimento metalúrgico e do engajamento nas greves do ABC durante toda a década de 1980 (Paranhos, 2005).

autoria de Rose Marie Muraro e Heloneida Studart (escritoras, intelectuais e militantes no movimento feminista) sugeria também a partilha coletiva das vivências das espectadoras, incentivadas pela atriz a somarem seus depoimentos pessoais aos assuntos tratados pelo espetáculo. Assim, trazia para a cena a dinâmica dos grupos de reflexão, fundados no feminismo norte-americano e presentes no território nacional desde pelo o menos o começo dos anos 1970. É o que explica Costa (apud Pedro, 2006, p.260):

> [...] é do movimento feminista americano, isto de fazer sucessivos encontros com pequenos grupos de mulheres, de fazer uma metodologia de tomada de consciência. Não se pretendia homogeneizar as mulheres, mas era uma forma de estas entrarem em contato com... as linhas da vida.

Assim como nos grupos de reflexão, na peça as mulheres podiam reconhecer-se na experiência comum, fomentando de modo indireto a organização das mulheres num formato afeito ao feminismo. A influência era reconhecida pelas artistas, como destaca Campos (apud Orban, 1975, p.24):

> Em todas as grandes cidades brasileiras, mulheres que nunca puderam pagar um analista tiveram a oportunidade de se reunir e, pelo preço de um ingresso, discutirem livremente os seus grilos a respeito dos homens. Uma espectadora confessou que trocaria seu marido por um boneco de soprar. Outra admitiu que seu melhor amigo era um homossexual, com quem tinha muitas coisas em comum, "inclusive o mesmo esmalte de unhas". Algumas mulheres na plateia fizeram declarações patéticas: "Meu marido me provoca urticária". Ou então: "Olhem para mim, cheia de estrias, pelancas e celulite, marcada pela maternidade. E agora, ele, o causador de tudo, diz que estou um bofe".

A resposta da mídia ao espetáculo, francamente sexista, reflete o preconceito com que o feminismo foi tratado pelos órgãos de imprensa, mesmo a dita "liberal". Em certo grau, a antipatia com os "espaços exclusivos" já se manifestava no feminismo brasileiro dos anos 1970, refletindo a postura de determinados grupos de esquerda, em especial os aparelhados pelo PCB, contrários às especificidade de correntes do feminismo norte-americano. É o que recorda Toscano (apud Pedro, 2006, p.264):

> Moema Toscano, ligada ao PCB, dá sua avaliação desses grupos de reflexão: "O grupo de reflexão era muito centrado nesse aspecto psicológico de catarse, grupos de autoanálise a partir da experiência particular: os casamentos que iam mal, novos casamentos. Era muito centrado nisso".

O talento de *Homem não entra* para o confronto não impediu seu sucesso de público, até que fosse proibida pela censura, ainda em 1975 (Jacomel, 2006). A negação da presença masculina na plateia foi um dos motivos apontados pelos censores para a retirada da peça de cartaz. Muraro (1999) relaciona a proibição a outras ações protagonizadas pelas artistas, na militância dentro do movimento feminista. Em suas palavras:

> Havia uma série de conjunturas que levaram os militares a proibi-la. Primeiro, porque aprontei muito no Ano Internacional da Mulher. Segundo, porque correu o boato de que as mulheres de militares não gostaram nem um pouco daquela peça. [...] Depois a Cidinha quis fazer outra chamada *Agora entra tudo*, mas já não dava mais para fazer porque os militares não gostaram do título.(ibidem, p.72)

O tom irônico de Campos, solicitando reestrear o espetáculo com o novo título de *Agora entra tudo* não escapou aos censores; o que levou ao encerramento definitivo da temporada. A posição coercitiva do governo golpista sobre as mulheres, por sua vez, reverberou ainda naqueles que, pouco antes, haviam criticado o teor feminista da peça, como comprova Augusto (1975, p.24):

> A peça de Cidinha Campos, *Homem não entra*, já foi devidamente espinafrada aqui mesmo no *Pasquim* como ridícula, discriminatória, reacionária etc. Quinta-feira passada a censura de Brasília proibiu sua encenação na capital federal alegando dispositivos da Constituição, segundo a qual não pode haver discriminação de sexo, raça e religião no país. Até aí tudo bem. Mas pergunta-se: 1) Por que a Constituição só é invocada quando interessa punir a mulher? 2) Por que ainda não chiou a justiça contra a discriminação de sexo cometida por instituições machistas como a Academia Brasileira de Letras, o Lyons e o Rotary Club – e até mesmo a Petrobras?

O peso da realidade política tornou-se mais leve, mas não se alterou substancialmente nos anos 1976-77, deixando o teatro ainda à deriva, mesmo com o retorno do grupo Opinião e as encenações de textos de Guarnieri, Antônio Bivar e Carlos Queiroz Telles, entre outros. Nesse final da década de 1970, o *show Amélia não já era*, construído a partir de roteiros de grupos feministas, propõe discutir a posição feminina por meio da música (Goldenberg; Toscano, 1992). Fernanda Montenegro estrela *A mais sólida mansão,* de O'Neill. Ruth Escobar produz um novo Festival Internacional de Teatro, e muitas outras artistas, provavelmente, exercitam seu ofício, ainda que sem destaque especial dos holofotes da crítica.

Para algumas delas, a atuação representava um amadurecimento artístico, pessoal e, certamente, político. Um exemplo desse processo pode ser destacado em 1977, na direção de Antunes Filho de *Esperando Godot*. Só com mulheres, a produção do texto de Beckett pela Cia. Carlos Zara-Ednei Giovenazzi traz Eva Wilma, Lilian Lemmertz, Lélia Abramo e Maria Yuma no elenco. Segundo Wilma (apud Fígaro, 1999, p.78-9):

> Neste período, já estava recém-descasada, vivendo em um casarão alugado, sozinha com os meus dois filhos. Pela primeira vez na vida fui receber o meu salário, pela primeira vez escolhi que texto gostaria de fazer, pela primeira vez fui escolher a minha parceira como sócia, e aqui vai a minha grande homenagem póstuma a Lilian Lemertz, uma atriz maravilhosa e, também, ao Antunes Filho [...]. Estávamos em 1976, 1977 e você poderia traduzir – como pelo Brasil traduziram – *Esperando Godot* por *Esperando a democracia*.

A dimensão da realização e circulação pelo país do espetáculo dirigido por Antunes supera sua presença na história da encenação brasileira. A fala de Eva Wilma, cujo trecho está aqui reproduzido, surpreende na conexão que apresenta entre a produção teatral e a consciência da situação das mulheres, às vésperas da década de 1980. Seria impossível saber desse aspecto do cruzamento entre a arte teatral e a sociedade sem o acesso aos depoimentos da atriz; uma vez que a crítica especializada da época limita-se aos méritos da direção.[14]

Justificando-se no foco nas questões do campo estético, o discurso da critica sustentava a exclusão das mulheres atrizes da historiografia teatral

14 Mais registros sobre a montagem em Milaré (1994).

oficial. Em relação às manifestações de conteúdo político engajado e naquelas contrárias às normas de comportamento vigentes (tais como o papel social de homens e mulheres), essa exclusão da expressão feminina no teatro chegava a parecer programática. Mas as atrizes buscavam elas mesmas formas de inovação da linguagem da cena, numa fusão entre teatro e autobiografia que permitia a elas rever a própria trajetória pessoal e profissional, e aos espectadores, oferecia montagens de alta dosagem emocional. Marilena Ansaldi estreou, em 1977, *Escuta Zé,* com direção de Celso Nunes, espetáculo que viria a ser um dos maiores sucessos de sua carreira.

Em 1978, *Macunaíma* roubou a cena, trazendo um tipo de processo mais coletivo que, apesar da presença do diretor Antunes Filho, aproximava o Grupo Pau Brasil dos novos coletivos cariocas atuantes na época, o Asdrúbal Trouxe o Trombone e o Jaz-o-Coração (de Buza Ferraz), e do paulistano Teatro do Ornitorrinco (com *Teatro do Ornitorrinco canta Brecht e Weill*). O Teatro dos Quatro abria suas portas e o Mambembão era inaugurado, trazendo para os "centros teatrais", Rio de Janeiro e São Paulo, peças de todo o Brasil.

O ano de 1979 marcou o fim do AI-5 e o sangue retornou às veias da produção teatral. Era tempo, finalmente, de revisão: a década recém-passada é tematizada por uma série de peças encenadas, entre elas, *A resistência*, de Maria Adelaide Amaral, *Quanto mais gente souber, melhor*, de João Siqueira, *Rasga-coração*, de Oduvaldo Vianna Filho, *Fábrica de chocolate*, de Mário Prata, *Sinal de vida*, de Lauro César Muniz, e *Caixa de cimento*, de Carlos Henrique Escobar. O Pessoal do Despertar estreava no Rio e o Pessoal do Victor voltava à cena em São Paulo.

Segundo Michalski (1985), o encerramento do pior período da ditadura, contudo, não impediu "recaídas" políticas nos anos seguintes, exemplificadas na destruição do Centro de Artes da Uni-Rio e na cassação de membros mais liberais do Conselho Superior de Censura, em 1982. A baixa criatividade na cena, nos quatro primeiros anos da nova década, parecia ainda ecoar os anos de fechamento politico. A lenta transição que se sucedeu representou mais um legado do governo militar à cultura nacional.

A abordagem da questão das mulheres na contemporaneidade por meio do teatro só é comentada de passagem por Michalski (1985) sobre o ano de 1979, quando menciona a montagem de João das Neves intitulada *Mural mulher.* Essa ausência permitiria mais uma vez a conclusão de que o tema não

teve maior relevo durante o período que sucedeu o golpe civil-militar, ou que o movimento das mulheres "recolheu suas asinhas" e não alçou maiores voos na área teatral durante os quase trinta últimos anos do século passado. No entanto, talvez Michalski não estivesse suficientemente atento para perceber a tentativa – mesmo que contida e cheia de contradições –, por parte das mulheres artistas, de reelaborarem suas realidades por meio da cena.

A falta de clareza sobre a relação entre a posição da mulher na sociedade e o teatro não era exclusiva da recepção crítica. Marilena Ansaldi, intérprete que pode ser relaciona à invenção do teatro-dança nacional, em *Se...*, de 1984, deixa evidente a contradição entre a obra criada (incluindo seu campo de interesses e modos de investigação) e o discurso da própria criadora sobre o espetáculo, no que tange ao debate sobre gênero feminino e a cena. Segundo Ansaldi (apud Associação Museu Lasar Segall, 1997, p.22):

> [...] Não é um trabalho feminista, mas feminino. Na medida em que eu mostro o ser humano através da mulher. *Se...* é o espelho da própria plateia refletido no palco. Hoje, somos vítimas de um sistema opressor e, em parte, é culpa nossa [...]. A mulher, ao contrário do que muitos pensam e ela própria admite, não está emancipada. A mulher hoje, foi jogada, lançada, no inferno dos homens.

Num espetáculo de cunho confessional, cuja linguagem fundamenta-se na corporeidade e a temática centra-se na mulher, em um depoimento extraído de um jornal da época, a atriz recusa qualquer associação com o feminismo. Observando hoje os elementos da obra, que apresenta de maneira autoral reflexões sobre as relações de opressão a partir de uma "voz feminina", sua afirmação poderia ter sido a oposta. Por que, então, a negativa?

As observações de Vincenzo (1992) podem ser esclarecedoras nesse ponto: a criação das mulheres em teatro, frente à tensão e crise do pós-64 (que perduraram, de certo modo, até os anos 1990), precisou escolher entre o foco na subjetividade feminina e nas questões derivadas da dimensão política dessa "subjetividade", e a luta pelos direitos políticos mínimos, elegendo a segunda opção. No caso de Ansaldi, já nos anos 1980, definir-se como "feminina" talvez significasse, ainda, a possibilidade de não evitar denominações comprometidas com uma estética já reconhecida como própria do teatro engajado, no modelo que existira no Brasil nos anos 1960-70.

Essa escolha, repetida por inúmeras outras criadoras mulheres, pode responder uma infinidade de fatores. O preconceito da sociedade brasileira contra o feminismo; as dificuldades impostas pelo militarismo (e, por conseguinte a priorização da luta pela liberdade política); o interesse em marcar a superação de um estilo de teatro engajado já "ultrapassado"; e a necessidade, por parte dessas artistas mulheres, de sobreviverem com seu trabalho num ambiente avesso à tomada de uma voz autoral e mais combativa são alguns dos possíveis motivos.

Na Europa e América do Norte, o desenvolvimento do teatro feminista dependeu do estabelecimento de um outro olhar sobre a criação, impulsionado pela prática teatral e pela expansão da crítica feminista na imprensa e na academia. Outro elemento importante foi a criação de instituições que abrigaram as artistas, possibilitando a constituição de uma rede de trocas artísticas e de suporte para a arte realizada pelas mulheres, além do estabelecimento de políticas de subvenção governamentais que apreciavam as necessidades específicas dessa produção. Ainda que em menor número do que o desejável, essas formas de apoio ao menos existiram.

Esse contexto favorável encontrou, ainda, aliado essencial na constituição de uma geração de espectadores, aberta aos questionamentos propostos pela criação feminista e sedenta de outras formas de representação e de novos caminhos de identificação com a obra teatral. Podendo expor-se à tentativa e ao erro e amadurecendo no processo de feitura, o teatro feminista encontrou ali sua própria poética, relendo a história do teatro e integrando métodos de trabalho diversos.

No Brasil, o quadro foi o oposto. Se durante o governo militar não havia espaço para nenhum diálogo entre a classe artística e seus representantes políticos (o que dizer, então, de mecanismos de fomento à criação e pesquisa teatrais...), o encerramento desse governo colocou a produção teatral frente a frente com o pior aspecto da economia de mercado. Segundo Michalski (1985, p.88):

> Não é de estranhar que os produtores se mostrem prudentes diante da perspectiva de investir em textos de autores desconhecidos. Não é de estranhar, aliás, que eles se mostrem prudentes em todos os seus investimentos. A crise econômica que se abateu sobre o país a partir do fim da utopia do "milagre brasileiro" apanhou o teatro em cheio.

A ascensão da economia de mercado, naquele momento, associou-se funestamente ao desmonte dos mecanismos de proteção à criação e das estruturas de fomento (oficiais e privadas) e ao esgotamento do "fogo" de muitos criadores, obrigados a viver as agruras dos dois decênios pós-golpe de 1964. Ao mesmo tempo, o público afastava-se do teatro, abalado pela crise econômica e ideológica; atraído pela televisão, em franca ascensão, e dividido entre o número crescente de espetáculos em cartaz.

Ao lado das consequências que determinaram a crise nos rumos do teatro "em geral", métodos de trabalho importantes para o teatro feminista fora das fronteiras nacionais foram simplesmente banidos do Brasil, ou tornaram-se economicamente inviáveis.

Seguem alguns os exemplos que podem ser mencionados. O método de Augusto Boal – que a partir de 1970 ofereceu muitas ferramentas de trabalho para coletivos de teatro feminista fora do país (especialmente para aqueles grupos que enfocavam o trabalho com comunidades) –, apesar de criado a partir do contexto brasileiro, precisou ser reintroduzido no fazer teatral do Brasil. Esse fato deu-se apenas em 1980, quando o autor, vivendo no exílio, finalmente retornou ao país com seu Teatro do Oprimido. O processo de criação dramatúrgica em processo, no qual está presente um autor "comissionado" (o que demanda um período de pesquisa mais estendido), combinação responsável pelo avanço da dramaturgia escrita pelas mulheres na Inglaterra, tornou-se um luxo que o teatro de pesquisa nacional não podia "sustentar". O diálogo entre teoria e prática teatrais, fundamental para a afirmação da crítica feminista e sua colaboração para com a pesquisa em artes, também foi abalado pela repressão.

Abordar temas que o fim da década de 1960 consagrou como centrais para o teatro na Europa e na América do Norte e que dependiam da livre expressão, entre eles os encampados pelo teatro feminista, era tarefa que enfrentava barreiras intransponíveis. *A resistência,* de Maria Adelaide Amaral, de 1975, cuja temática são os anos de chumbo, só pôde ser encenada cinco anos depois. *A invasão dos bárbaros,* peça de Consuelo de Castro premiada pelo SNT no mesmo ano, acabou proibida pela censura. Para Michalski (1985), quando *Roda cor de roda*, de Leilah Assunção, foi liberada, os cortes foram tantos que sua qualidade dramatúrgica ficou ameaçada. Distanciada de seu motor de criação, oferecido pelo momento histórico em que foi gestada, e evitando comprometer-se com adjetivos que poderiam

ser considerados pelo espectador como "passadistas", a montagem de 1975 fez com que a obra padecesse, pelo visto, de excesso de simpatia. Segundo a mídia impressa:

> Lilian Lemmertz define a peça como uma nova visão do habitual triângulo ("Eu nunca vi um triângulo tão divertido"). "Feminista é a última coisa que me ocorre ao pensar na peça. Não é o que vem ao caso". Para ela, o que vem ao caso é a qualidade da peça de Leilah Assumpção, "com uma boa estrutura e diálogos".(A Roda..., 1997, p.33)

Pode-se concluir, de acordo com a definição da atriz veiculada pela mídia em 1975, que, se a peça fosse feminista, ela não seria de qualidade. Embora a realidade adversa, por um lado, possa, em certo momento, ter despertado os ânimos e alimentado a criação teatral,[15] por outro lado, sua sobrevivência tornou a produção teatral com visibilidade no mercado mais contida e apolítica, ou seja, apartada de seus interesses revolucionários, seja no campo estético, seja em suas dimensões social e política. Essa tendência, além do mais, deixou de ser compreendida como uma ação coordenada pela repressão e encampada pela mídia e pela sociedade civil, para tornar-se parte do "gosto" dominante.

Desse modo, é necessário concordar com Michalski (1985) na avaliação de que os prejuízos do golpe estenderam-se bem mais adiante, após o afastamento tácito dos militares do poder, a partir da "distensão" pós-final do AI-5. Teria sido essa a derrocada definitiva de um "teatro feminista brasileiro", ainda em florescimento?

A produção com visibilidade no mercado, no entanto, não significa apenas a criação cênica de intenção puramente comercial, mas aquela que merece registro na história oficial do teatro. Essa ressalva é importante, se

15 "O depoimento de Amir Haddad é particularmente revelador com relação a isso. Ele conta que, em experiência pessoal, tudo começou porque a censura proibiu seu espetáculo *A construção*; ele resolveu então 'desmanchar' o espetáculo que, após meses de trabalho, foi totalmente 'desconstruído' – e acabou sendo liberado pela própria censura (!) apesar de um conteúdo mais radical do que o de sua forma primitiva. Assim, conforme depoimento de Amir, foi a própria censura que criou as condições que vieram a propiciar os resultados mais efetivos de sua investigação cênica. O trabalho de 'desconstrução' do espetáculo, o aproveitamento de um texto exacerbadamente reacionário, como *Morrer pela pátria*, para inovar a comunicação teatral foram experiências marcantes e conseqüentes." (Maciel, 2005, s.p.)

considerarmos o trabalho que continuou a ser feito pelos grupos feministas e que não chegou até nós por meio da crítica teatral dos grandes jornais. Segundo Jacomel (2008, p.3):

> É principalmente nas publicações dos periódicos destes grupos de ativismo feminista que pude perceber que o teatro vinha sendo utilizado como poderosa ferramenta de conscientização feminista, com peças por vezes escritas pelas próprias componentes/atrizes da organização que redigiam o periódico no qual estas eram veiculadas. Esse processo de criação coletiva do texto tem relação com a própria estrutura organizativa dos grupos feministas que, de modo geral, preconizava a valorização política de todas as pessoas envolvidas no processo.

Distante do discurso que dá destaque à determinados aspectos da criação teatral e que ainda hoje ajuda a distinguir e valorar a produção nacional, Jacomel (2008) dá pistas de um teatro feminista que sobreviveu ao golpe civil-militar no Brasil, ainda que essas obras tenham permanecido, em sua maioria, desconhecidas.

Os anos 1980-90 e o novo impulso do teatro feito pelas mulheres

Nos anos 1980, o feminismo institucionalizou-se, encontrando canais de atuação dentro da esfera pública e de políticas próprias. Na mesma década, o movimento feminista convive com inúmeras divisões internas, segmentando-se em grupos diversos a partir das identidades de raça e sexualidade (Seixas, 1988). Essa pulverização deu origem a inúmeros grupos de ação, muitos deles transformados em organizações não governamentais (ONGs), pluralização que significava também uma dissolução da identidade comum do movimento, visto por alguns como um enfraquecimento da causa e, por outros, como sinal de sua maturidade política.

De 1980 em diante, pluralismo também parece ser o termo dominante na arte teatral. O revisionismo político continuava a identificar algumas criações teatrais, nas obras de artistas como Marta Overbeck, Walderez de Barros, Fauzi Arap, Fernando Peixoto e Othon Bastos, entre outros. Segundo Lima (1992), criações menos preocupadas em "desafiar as convenções da

cena" partilhavam o palco com o "teatro pós-moderno". Gerald Thomas, em parceria com a cenógrafa Daniela Thomas, desponta nessa década e abre caminho para uma geração de encenadores que mergulharam na pesquisa estética mais formalista, com destaque para a visualidade da cena.

Ao lado desse teatro, no qual imperava um investimento maior na expressividade dos movimentos e dos elementos plásticos, a dramaturgia ampliava-se e novos nomes começavam a povoar os palcos e a crítica especializada. Flávio de Souza, Alcides Nogueira, Naum Alves de Souza, Zeno Wilde, Carlos Alberto Soffredini e Luís Alberto de Abreu sedimentam suas carreiras. O teatro besteirol, especialmente fértil no Rio de Janeiro, também foi celeiro de novos textos, com Mauro Rasi, Vicente Pereira e Miguel Falabella como autores principais.

Márcio Aurélio, José Possi Neto, Iacov Hillel, Roberto Lage, Márcio Vianna, Cacá Rosset e Moacir Góes, encenadores de gerações e interesses diversos, começavam a conquistar reconhecimento, fazendo companhia aos "veteranos" Antônio Abujamra, Amir Haddad (do Tá Na Rua), Aderbal Freire Filho (a partir do seu Centro de Demolição e Construção do Espetáculo, no Rio de Janeiro), João das Neves e Antunes Filho (no Centro de Pesquisas Teatrais – CPT, em São Paulo). A esse movimento de ascensão do papel da direção no processo criativo, Brandão (1992) denomina "hegemonia inconteste do diretor-encenador", para ela, consequência direta do "individualismo cortesão" predominante, de maneira especial, no teatro carioca.

Assim como os encenadores "independentes", contudo, novos grupos teatrais foram responsáveis pelo estabelecimento da pesquisa de linguagem na década, investindo em tendências tão diversas quanto a visualidade, a releitura de clássicos e o teatro "corporal" (com influência de Grotowski), bem como em novos modos de produção, alternativos em relação ao "teatrão" tradicional. Esses modos de produção, embora alternativos, buscavam relacionar a experimentação a uma estrutura profissional comercialmente viável, na tentativa de conviver com a realidade contraditória da época, em termos de políticas de incentivo e bilheteria. Atendiam, dessa forma, às suas próprias curiosidades estéticas e aos desejos dos financiadores, movidos pela lógica de mercado (Carreira, 2007/2008). O Ponkã, o Boi Voador, o XPTO, o Giramundo Teatro de Bonecos, o Orlando Furioso e o Tapa foram jovens grupos da década que atravessaram com sucesso os anos 1990.

A atuação dos grupos não se restringia aos grandes centros urbanos: o Grupo Dia-a-Dia, no Rio de Janeiro, circulava pela periferia. O movimento de teatro de grupo inspirava-se nos grupos dos anos 1960, porém, sem a mesma relação com um "espaço comunitário" e caracterizados por uma ampla autonomia de ações. Segundo Carreira (2007/2008, p.4):

> Isto implica dizer que pertencer ao teatro de grupo é antes de mais nada estabelecer um lugar de identidade autodefinido pelos próprios grupos. Por isso vemos sob a mesma classificação conjuntos quase familiares [...]; grupos com grande quantidade de membros que administram seu trabalho por meio dos procedimentos de cooperativas; grupos cujos membros têm uma associação sem fins de lucros e contratam atores com carteira de trabalho assinada para gestão quase empresarial de suas montagens; grupos que, carecendo inclusive de estrutura jurídica regularizada, trabalham nos moldes dos grupos amadores dos anos [19]70 como nos tempos da Confederação Nacional de Teatro Amador (Confenata); grupos que são reconhecidos como tal pelos pares, mas que estão conformados por um diretor que retêm uma marca e monta espetáculos com diferentes atores segundo as circunstâncias; grupos cuja rotação de componentes faz com que periodicamente sua composição se renove quase completamente.

A pluralização da cena teatral no Brasil repete-se dentro do universo do teatro de grupo, que começa a se delinear como um movimento, para eclodir com força nos anos 1990. No final da década, suas práticas cênicas incluem a apropriação da função do dramaturgista, tendência inspirada no *dramaturg*, do teatro alemão, e promovem também uma revalorização do trabalho atoral. Substituída no discurso do encenador, que inaugurou a década, pela "instrumentalização do ator" (Brandão, 1992), o investimento nas técnicas de treinamento corporais em meados dos anos 1990 trouxe ventos novos para a cena; numa corrente influenciada, entre outros elementos, pelo Teatro Antropológico e pelos trabalhos dos grupos Farfa, Táscabile e Odin Theatret – e incentivada pela primeira visita de Barba e seu elenco ao país, em 1987. Além de proporem novas linguagens visuais e sonoras, os grupos lançaram no mercado profissional jovens diretores, entre eles, Ulysses Cruz, William Pereira, Eduardo Tolentino e Gabriel Villela, que passaram a atuar em produções de maior porte, "adotados" pelos atores já estabelecidos.

As mulheres continuaram atuantes na área da interpretação. Essa presença incluiu também transformações na linguagem da cena, com o estabelecimento da linguagem do teatro-dança no Brasil. As origens do teatro-dança nacional remetem ao final dos anos 1970, mas esse modo de fazer teatral encontrou receptividade maior de crítica e público posteriormente, com Marilena Ansaldi como "pitonisa" da nova tendência. Denise Stoklos também construiu sua carreira a partir da fusão entre teatro, mímica e *performance*, numa forma pessoal de teatro-físico que ela denominaria teatro essencial. Em 1982, Stoklos estreia *Elis Regina*; *Maldição*, em 1983, mesmo ano de *Um orgasmo adulto escapa do zoológico*, que ficou dois anos em cartaz, excursionando pelo Brasil e exterior.

Outra criadora atuando no hibridismo de linguagens, Carmem Paternostro, com *Lágrimas de guarda-chuva,* de 1978, sugeria um dança teatralizada de raízes interculturais. *Lulu, a caixa de Pandora* e *Noturno para Pagu,* de 1983, excursionaram pelas capitais brasileiras, apresentando a dança-teatro criada pela diretora e coreógrafa junto ao coletivo que viria a tornar-se o Pagu Teatro Dança. Ana Kfouri, ex-integrante do coletivo União dos Artistas Independentes Contemporâneos, fundado em 1982, em Curitiba, ampliou a linguagem do teatro, somando a ele a *performance*, a acrobacia, a mímica e a dança. *Blás-fêmas*, que estreou em 1987, *Ponto limite*, de 1989, *A lua que me instrua*, de 1993, são espetáculos experimentais que forjaram um teatro corporal bem-humorado e comunicativo.

Eliana Carneiro, também investigando as misturas entre dança e teatro, estreou *Antígonos* em 1987. Lalah Deheinzelin forjou uma dança teatralizada em que a arte "elevada" flertava com o *kitsch* e a cultura pop em *Os píncaros da glória*, de 1986. Mara Borba, na mesma seara, encenou *A rainha do frango assado*, em 1987. Renata Melo, coreógrafa e bailarina oriunda do grupo Marzipan, estreou *Bonita Lampião* em 1994, arriscando-se na confluência entre gestualidade, uso de textos falados, construção de personagens dramáticas e coreografias sintéticas (Associação Museu Lasar Segall, 1997).

A mudança que os "espetáculos híbridos" começaram a imprimir direcionou o compromisso de rompimento da cena contemporânea com a hegemonia do texto dramático para uma outra vertente, num tipo e transformação que sugere, entre vários elementos, a valorização de um teatro visual, mas não alheio à dimensão do corpo e centrado no intérprete. O trabalho das

performers nos anos 1980-90, ainda que tenha contado com colaborações de outros(as) criadores(as) na dramaturgia e direção, foi extremamente autoral. Posicionadas como agentes e sujeitos da obra, as *performers* manifestavam uma corporeidade demarcada pela cultura e pelas características "orgânicas"; porém, de forma ativa, realizando suas próprias combinações desse conjunto de informações. Como estrutura de produção, as montagens adotavam, por contingência ou por opção, formatos mais reduzidos, propondo, por fim, uma relação mais intimista com o espectador. Embora alternativas, essas obras começavam a merecer a atenção da crítica, o que indica a presença de um circuito profissional mais aberto para diferentes modalidades de criação.

Em separado ou não da atuação na cena, as mulheres também tomaram conta da produção teatral dos anos 1980 e 90: Jesse Sampaio é uma das pioneiras da lista, que traz também Ruth Escobar e Nitis Jacon (na coordenação de festivais), e as atrizes-empresárias Thereza Rachel, Bibi Ferreira, Fernanda Montenegro, Renata Sorrah, Irene Ravache, Eva Wilma e Marieta Severo (que "investiam no teatro" a popularidade conquistada na televisão). No entanto, diferentemente da fase anterior, pré-anos 1970, essas atrizes-empresárias não formam mais companhias, mas estabelecem parcerias com diretores e elencos contratados por obra.

A década de 1980 também viu nascer projetos com foco na criação das mulheres. Em 1981, Ruth Escobar produziu o Primeiro Festival Nacional das Mulheres nas Artes, em São Paulo. O festival reuniu uma série de áreas artísticas, da poesia às artes visuais (em exposições de artistas mulheres no MAC-USP), passando pela música e pelo teatro (com debates, leituras de textos dramáticos e apresentações de teatro).

Por intermédio dos registros esparsos sobre o evento, pode-se desenhar um esboço do que foi realizado, com a presença na capital paulista de atrizes e companhias selecionadas de diferentes localidades do Brasil. Maria Helena Lopez apresentou, com ótima recepção, *Os reis vagabundos*, com o grupo Tear, de Porto Alegre; dois textos encenados de Lourdes Ramalho (*Fiel espelho meu* e *Guiomar sem rir nem chorar*) foram trazidos da Paraíba; a dramaturga carioca Ísis Baião apresentou *Espelho, espelho meu*, com a Cia. das Mulheres (não há maiores registros sobre o grupo), e Marilena Ansaldi estreou *Jogo de cintura*, uma espécie de depoimento pessoal, no qual a atriz-bailarina narrava fatos de sua carreira e se autodirigia (Gonçalves Filho, 1997).

Parte integrante do Projeto Anna Magnani, a Oficina de Dramaturgia Para Mulheres e o Ciclo de Leituras Dramáticas (entre 1985 e 1987) foram inaugurados por Maria Helena Kühner. Os projetos comprovam que, na retomada de um "teatro livre", pós-ditadura, ocorreram ações pontuais, pensadas no sentido de promover uma criação específica das mulheres. Sem possibilidades de continuidade (não existem registros de um Segundo Festival Nacional das Mulheres nas Artes...), contudo, eles feneceram rapidamente e não encontraram maior reverberação nos registros sobre o período.

Por outro lado, a obra de jovens criadoras, arriscando-se em novas áreas tais como a direção, começou a ser promovida, ainda que no escopo da invenção da nova encenação contemporânea brasileira, sem maiores destaques para o fato de essas artistas não serem homens. A abordagem da crítica, provavelmente, respeitava a postura das próprias diretoras em não acessarem temas mais próximos de um questionamento direto da realidade das mulheres. A diretora Bia Lessa exemplifica esse caminho da pesquisa teatral, descrito por Süssekind (1992) como afeito à instabilidade, à transitoriedade e ao movimento, com o investimento claro na plasticidade da cena e a recusa à textualidade mais tradicional (tais como continuidade narrativa e desenvolvimento de personagens, entre outros elementos do "teatro dramático").

Maior atenção para a construção da encenação, enfoque principal dos ensaios críticos nos anos 1980, levou ao destaque do papel do encenador e permitiu que algumas mulheres também fossem incluídas no cenário nacional. O surgimento das "novas diretoras", por contraste, acabou por destacar a raridade de nomes femininos reconhecidos pela crítica na história do teatro até a década de 1980, em especial no contexto fora do eixo Rio-São Paulo. Contudo, permaneceram como exemplos de resistência a atuação cênica e pedagógica de veteranas, entre elas, Haydée Bittencourt, diretora teatral e fundadora do Teatro Universitário (TU), onde ficou de 1961 a 1980, e a diretora Mamélia Dornelles, ambas em Belo Horizonte. Ou, ainda, Regina Bertola, que além de diretora, era animadora cultural e responsável pela criação, sobrevivência e profissionalização do grupo Ponto de Partida, no sertão de Minas Gerais.

A crítica teatral colaborou para o movimento "teatralista", apoiando a ênfase no espetáculo, em detrimento de um texto dominante, estabelecido antes da construção da cena. A oposição entre os avanços estéticos e o abandono de um discurso politicamente engajado, no entanto, esquentou o

debate. Ainda que não tenha sido a causadora do estado de coisas, a corrente estetizante desenvolveu-se em paralelo ao enfraquecimento das intenções políticas na cena brasileira, sendo responsabilizada por alguns pela recusa da função dialógica do teatro (no interior da cena e na relação com a plateia). O quadro, no entanto, pode ser compreendido como um percurso, cujo fim não poderia ser previsto de imediato. Segundo Maciel (2005, p.110):

> Hoje, todas as orientações são válidas. Todos os teatros – o comercial, o esteticista, o político, as diferentes vanguardas etc. – coexistem de maneira mais ou menos pacífica, todos têm direito a um lugar ao sol, sem as cruzadas estéticas inspiradas pela programação de políticas culturais. Pode-se dizer até mesmo que a tensão inevitavelmente estabelecida entre todas essas tendências é mutuamente fertilizante. [...] É bom que seja assim. Os caminhos se fazem ao caminhar, os do teatro inclusive. Evidentemente, o teatro do mundo todo não sabe aonde vai. Mas nem a cultura em geral, nem a política, nem nada.

O diálogo entre arte e sociedade, de outra forma, voltaria a ser estabelecido nos anos 1990, pela mão dos grupos teatrais. Na passagem para a nova década, coletivos tais como o Ói Nóis Aqui Tráveiz (de Porto Alegre), Embuaça (de Sergipe), Bando de Teatro Oludum (de Salvador), Teatro de Anônimo (do Rio de Janeiro), Cia. dos Atores (do Rio); Cia. Brasileira de Teatro (de Curitiba), Quem Tem Boca É prá Gritar (da Paraíba); Grupo de Teatro Clowns de Shakespeare (de Natal), Grupo Falos & Stercus (de Porto Alegre), Galpão (de Belo Horizonte), Ponto de Partida (de Barbacena), Piolim (de João Pessoa), Teatro do Seraphim (de Recife), Cia. Carona (de Blumenau) e Cia. Os Dezequilibrados (Rio de Janeiro) sugerem o fortalecimento e expansão de um novo teatro de grupo pelo Brasil.

O Teatro Oficina é reaberto e Zé Celso Martinez retoma seus projetos. A Companhia do Latão, em São Paulo, relê o teatro político engajado e a questão nacional contemporânea, por meio da obra de Bertold Brecht. Semelhante vertente é explorada pelo Teatro de Narradores, pelo Engenho Teatral e pelo Folias d'Arte. O Lume, de Campinas, e o Teatro da Vertigem, em São Paulo, para citar apenas alguns nomes, cumprem o papel central de discutir questões relacionadas às políticas da criação (no diálogo entre o espaço do ator e as formas do trabalho grupal), bem como às políticas públicas e à cidadania, com respeito ao lugar da cultura na cidade (no cruzamento entre

espaço cênico e espaço público). A própria concepção de ação política por meio da arte precisou ser expandida, para compreender a dimensão da crítica às normas vigentes realizada por esses coletivos.

Nos anos 1990, as diretoras mulheres ascenderam, juntamente com os novos diretores (Antônio Araújo, Sérgio de Carvalho, Pedro Pires, Luiz Carlos Vasconcellos, entre outros), quase todos oriundos do teatro de grupo. Beth Lopes, Cibele Forjaz, Cristiane Paoli-Quito (Labaki, 1992) encabeçam a lista que inclui, ainda em São Paulo, Maria Thais Lima Santos (com a Cia. Balagan) e Márcia Abujamra; no Rio de Janeiro, Ana Kfouri e Celina Sodré (do Studio Stanislavski); Maria Helena Lopes, em Porto Alegre; e Carmem Paternostro (baiana, fundadora do Pagu Teatro Dança em Belo Horizonte e, posteriormente, atuante na Bahia) e Ione de Medeiros (fundadora do Oficcina Multimédia), em Minas Gerais.

A partir da virada do novo século, a lista de diretoras em atuação já é bem mais extensa: Johanna Albuquerque, Cláudia Schapira, Georgette Fadel, Ariela Goldman, Alice K, Débora Dubois, Renata Melo, Bernardete Alves, Soledad Yunge, Vivien Buckup, Regina Galdino e Cristina Lozano, em São Paulo; Nitis Jacon, em Londrina; Tiche Viana e Verônica Fabrini, em Campinas; Deborah Finocchiaro (da Companhia de Solos & Bem Acompanhados, também atriz e dramaturga), em Porto Alegre; Rita Clemente, Grace Passô (fundadora do Espanca), Cida Falabella (dos grupos Cia. Acaso e Luna Lunera) e Yara de Novaes (do Grupo 3 de Teatro, agora atuante em São Paulo), em Minas Gerais; Fran Teixeira (fundadora do Teatro Máquina), no Ceará; Sueli Araújo (do Cia. Senhas de Teatro) e Nena Inoue (do Atelier de Criação – ACT), Ana Rosa Tezza (da Cia Ave Lola) e Fátima Ortiz, em Curitiba; Christiane Jatahy, no Rio; Wlad Lima (do Grupo Cuirá), em Belém; Nehle Franke, Jacyan Castilho e Alda Valéria (da Cia. Rapsódia), na Bahia; Geninha da Rosa Borges e Luciana Lyra, no Recife, e Leo Sykes (do Circo Teatro Udigrudi), em Brasília, representam a diversidade considerável de caminhos apontados na cena dirigida por mulheres. Apesar da quantidade de nomes listados, o reconhecimento demora a ser atingido, como registra Barros (2016, s.p.):

> O mundo do trabalho se tornou um campo privilegiado para embates e negociações que colocam em foco o acesso do sexo feminino a funções de liderança. Nas profissões ligadas à arte, não é diferente. [...] O desnível de

> representatividade se reproduz, guardadas as devidas proporções, em outras linguagens artísticas, como as artes cênicas. Se olharmos para Pernambuco, é possível ver o Estado como um celeiro de excelentes atrizes e produtoras de teatro, mas a lista de mulheres diretoras que nasceram ou trabalharam no Estado ainda não é tão extensa quanto poderia.

Na dramaturgia, outras autoras começam a povoar a criação: Renata Pallotini, Cláudia Vasconcellos, Marta Góes, Cristina Mutarelli, Ana Elisa Gregori, Ana Maria Dias e Cláudia Dalla Verde atravessam as décadas de 1980-90, enquanto Marici Salomão, Beatriz Carolina Gonçalves, Gabriela Rabelo, Analy Alvarez, Bia Azevedo, Cláudia Schapira, Jandira Martini, Noemi Marinho, Clara Góes, Aninha Franco, Vange Leonel, Solange Dias, Maria Carmem Barbosa, Simone Boer, Lucienne Guedes, Lina Agifu, Sylvia Gomes, Gabriela Almeida e Ana Roxo estabelecem-se a partir do novo milênio.

A criação de Vange Leonel aproxima-se de uma tendência central para a dramaturgia feminista internacional, representada pelo teatro feminista lésbico. A peça *As sereias da Rive Gauche,* de sua autoria, gira em torno das histórias do salão literário liderado por Natalie Barney, a "Safo de Paris", que nas décadas de 1920-30 era ponto de encontro de artistas e libertárias. *O poço da solidão* (de Radclyffe Hall) e *Almanaque de senhoras* (de Djuna Barnes) embasam o texto de Leonel, que fala do amor e da paixão entre mulheres. Ambas as obras geraram polêmica quando publicadas, em 1928, em virtude da discussão em torno do lesbianismo. A reconstituição teatral emprestava a vida dessas personagens históricas para tratar, com humor e certo *glamour*, da homossexualidade feminina(Mix Brasil, 2000).

A montagem do texto, em 2000, teve direção de Regina Galdino e um elenco de jovens atrizes (Nora Prado, Malu Bierrenbach, Adriana Azenha, Bel Kowarick, Gina Tocchetto, Suzy Capó e Verlaine Pretto). Apesar da distância entre as realidades da Paris dos anos 1920 e de São Paulo na virada dos séculos XX-XXI, o texto encontrou a mesma espécie de desconhecimento e preconceito em relação às nuanças do desejo homossexual feminino. Segundo Leonel (apud Paiva, 2000, s.p.):

> Existe uma espécie de reserva de mercado. Na TV, ainda não se pode beijar, a coisa é restrita. Está rolando mais o assunto, porque é a única maneira de

> acabar com o preconceito. Tem de mostrar que uma relação homossexual é tão banal quanto qualquer outra. É dos últimos bastiões a serem desenvolvidos, que esbarra na questão da moralidade. As igrejas barram a discussão, acusam os homossexuais de degenerados. Não existe uma tolerância para aceitar o diferente. O homossexual é retratado de maneira caricata.

Violeta Vita, texto de Luiz Cabral, dirigido por Beth Lopes em 1995, já enunciava a temática do desejo homossexual, sendo denominado, em uma das críticas, como "uma síntese do melhor teatro feminino" (Sá, 1995), em virtude da predominância de mulheres na equipe criativa (Beth Lopes, Renata Melo, Cibele Forjaz, Daniela Thomas, Cláudia Schapira e Lu Grimaldi). O espetáculo, contudo, deixava como pano de fundo a paixão homossexual entre as duas personagens, inspiradas em Rita Sackville-West e Violet Keppel Trefius, podendo ser lido como uma forma teatral de vanguarda, mas sem preocupações maiores com o alinhamento aos discursos feminista e lésbico (Guimarães, 1995). Assim, a afirmação de Leonel, embora tardia (ela lembra o debate sobre o teatro feminista internacional, localizado na década de 1980), inaugura, no início do novo século, uma espécie de "teatro lésbico" nacional.

Mesmo que incompleta, a listagem de novas dramaturgas aqui esboçada destaca a crescente confluência de mulheres para uma função criativa que, tradicionalmente, vinha sendo ocupada por homens. Apenas um exame detalhado das obras dessas autoras poderia afirmar a presença de um interesse maior no questionamento da posição da mulher na sociedade e uma preocupação com a invenção de outras formas de representação para o feminino. No entanto, num momento em que autoras lançadas nos anos 1960 (entre elas, Leilah Assunção, Consuelo de Castro e Maria Adelaide Amaral) não conseguiram repetir em suas obras o mesmo impacto do início de suas carreiras (Guzik, 1992), as novas dramaturgas passaram a acenar com a promessa de manutenção da chama criativa e de força renovada para a produção de mulheres.

A questão do feminismo, no aspecto do endereçamento explícito da realidade das mulheres, permanece relegado a segundo plano. O final do século XX acolheu inúmeras montagens que pretendiam discutir "o feminino", seja por um viés poético (como exemplos, *Inventário das cinzas*, dirigido por Celina Sodré, *Fala poesia*, de Tereza Aguiar, de 1981, *Antígonos*, de Eliana

Carneiro, de 1987), ou por meio do humor (*Aqui entre nós*, de Ester Góes, de 1981; *Dona Cláudia*, de Lia Robato, com texto de Maria Amélia de Carvalho, de 1979; *Delicadas e perversas*, direção de Soffredini para o texto de Nilza Rezende, de 1995; *As bodas de Felissa*, de Stella Miranda, de 1982; *Solteira, casada, viúva e divorciada*, com Lilian Cabral e assinado por quatro dramaturgos, de 1993, para citar alguns espetáculos). Ao mesmo tempo, foram eliminados da cena discursos que postulassem mais explicitamente problemas da identidade das mulheres a partir de um recorte ideológico. A mesma ausência povoou as declarações das artistas, dadas à imprensa na ocasião das temporadas.

Observando o conjunto formado pelas obras, é fácil perceber que inexiste uma "forma feminina" única de dirigir e escrever teatro. No entanto, apresentados fora de um movimento coletivo que os una, ou de grupos definidos pela preocupação com o debate sobre gênero, em qualquer uma de suas interlocuções (sexualidade, identidade, subjetividade, classes sociais etc.), os espetáculos criados por mulheres tendem a se misturar com o todo da produção e a serem "lidos" pela crítica como obras "neutras de gênero". Leonel (apud Paiva, 2000, s.p.) é esclarecedora a esse respeito, quando define os prejuízos causados pela desorganização dos movimentos de maneira geral, fato que justificaria sua própria distância do engajamento político e da militância: "No Brasil, a gente se mistura muito, as pessoas são indefinidas e desorganizadas. Nos Estados Unidos, são mais atuantes. Mas os bissexuais sofrem por não fazerem parte de um grupo determinado". Desse modo, embora tenham obtido uma inserção "facilitada" no mercado teatral, as criadoras deixaram de ter reveladas algumas das dimensões de suas criações, as quais poderiam ter-lhes surpreendido e se mostrado fundamentais para a abertura de novos caminhos na criação em teatro.

Perspectivas do feminismo no Brasil no novo milênio

O movimento feminista nacional apresenta-se hoje como uma fusão de tendências, acrescido de uma dimensão internacional, mas buscando estabelecer um lugar "particular" nesse contexto geral. Essa dupla via – composta pelas políticas especificas e as globais – corresponde, mais uma vez, ao esforço do movimento em definir-se em torno de um sujeito político,

pautado na complexa relação diferença-igualdade. Vale lembrar que, em termos do movimento feminista, o "diferente" operaria na perspectiva externa (na descrição do segmento gênero feminino) e o "igual", na perspectiva interna (na descrição do segmento mulher, ou na unidade "as mulheres do movimento"). Segundo Adrião, Toneli e Maluf (2011, p.678):

> O feminismo brasileiro tem participado ativamente das ações transnacionais que indicam políticas globais para os Estados-nação, através dos espaços das grandes conferências da ONU, dos Fóruns Sociais Mundiais, encontros latinos etc. Com relação a isso, Fraser propõe que a alternativa atual para as ações feministas deve se compor de uma tríade: junção de políticas de redistribuição e de reconhecimento, acopladas a uma outra estratégia, a de representação – relacionada a ações globalizadas e transnacionais.

Inserido nessa dimensão transnacional, o feminismo brasileiro atual partilha de uma agenda tríplice, que reinventa estratégias. A primeira perspectiva – *das políticas de redistribuição* – faz referência à defesa pela democracia e pelos direitos iguais, na perspectiva socioeconômica. Historicamente dominante nos anos 1960, quando da relação estreita com outros movimentos de esquerda, a tendência foi superada. A segunda – *das políticas de reconhecimento* – representa a terceira onda feminista no Brasil, quando as ações políticas passam a visar a participação de novos sujeitos políticos que a perspectiva classe-gênero não considerava, em especial, das mulheres negras e lésbicas. A partir dos anos 1980, o enfoque cultural ganha espaço, ao invés do socioeconômico.

Enfrentando a tendência hegemônica do neoliberalismo dos anos 1980, as políticas de reconhecimento suplantaram as políticas de redistribuição, sem que a igualdade social almejada fosse alcançada. No contexto dos anos 1990, as políticas de reconhecimento – ainda vigentes – somam-se à discussão da representação.

Se a aproximação com o feminismo fora do país, a partir dos anos 1990, foi eficiente em termos das relações institucionais, contudo, deu-se de modo mais frágil no aspecto da discussão teórica, em especial, no contato com os debates fomentados pelas vertentes pós-modernas e desconstrucionistas. Somente em fins da década de 1990 se disseminam no Brasil algumas teorias que começam a desenhar uma "quarta onda", questionando mais

diretamente o suposto essencialismo e universalismo das tendências anteriores e oferecendo destaque à micropolítica. Algumas questões emergem desse quadro. A realidade social e política do Brasil teria sido mais determinante do que o impulso teorizante das novas correntes feministas internacionais? O trauma dos pelo menos vinte anos de governo militar estaria ainda demasiado presente, impedindo um aprofundamento nas posições indicadas pela discussão teórica mais atual?

Noções de sororidade (Costa, 2004) vêm sendo dissolvidas, acompanhando o questionamento das identidades biológicas como base para a unidade entre as mulheres. Ao lado dos ganhos obtidos através da ideia de identidades múltiplas, no novo milênio, um *backlash* diferente se configura, com o "antifeminismo" neoliberal relendo a seu modo essa perspectiva de flutuação de identidades advogada pelo movimento *queer* e pela teorização de autoras como Judith Butler.[16] A adoção de um termo como pós-feminismo inclui, ao lado de acepções positivas, o caráter reativo às intenções de transformação e ao próprio movimento das mulheres.

No bojo de uma sociedade voltada para a satisfação da individualidade e na sustentação da desigualdade econômica, o "pós-feminismo" também advoga a favor do abandono pelas mulheres das experiências "de saída" (de trabalho e de educação), com vistas à retomada do cuidado com os filhos. Cabe dizer que esse "novo retorno ao lar" é estimulado pela ausência, no caso brasileiro, de políticas públicas que garantam atendimento às crianças acessível a todas as classes sociais. A tensão gerada entre as vidas pública e privada, no quesito dos problemas que envolvem a reprodução, vem se acirrando e ainda não encontra atenção plena na luta feminista. É o que discute Costa (2004, s.p.):

> Condições de um dado padrão de reprodução social fixam condutas de defesa da maternidade; nelas, estão regras de atendimento a necessidades coletivas de proteção social a partir da esfera doméstica, quando a ausência de equipamentos sociais não permite a redução de obrigações femininas. Essas

---

16 O texto de Butler, *Problemas de gênero*, continua muito presente nas pesquisas nacionais, embora sem unanimidade na avaliação de suas consequências para as lutas das mulheres. As obras seguintes a ele, ainda não traduzidas para o português, podem colaborar para a leitura que se faz das implicações na prática política das propostas teóricas da filósofa norte-americana.

> regras se atualizam e mesmo dispensam iniciativas públicas de proteção social. Mulheres que desejam assegurar suas experiências de saídas estarão empenhadas em valorizar antigas práticas de cuidados domésticos, através de mulheres de sua confiança.

Ao mesmo tempo, a reação promovida na Europa, América do Norte e América do Sul, com o apoio dos fundamentalistas religiosos e correntes de direita, tenta fazer retroceder muitas das conquistas no campo dos direitos humanos e das mulheres, sobretudo no que diz respeito à liberdade sexual. No Brasil, a recente padronização do modelo de família nos termos heterossexuais, no Estatuto da Família, em 2015, é apenas uma das formas de colocar na categoria "desviante" experiências dissidentes, entre elas, as de famílias homossexuais e núcleos compostos apenas por mulheres, que ocupam o papel de provedoras.

A reflexão sobre as perspectivas atuais do feminismo torna-se mais complexa, frente a um quadro muito mais diversificado, em termos da realidade social e da relação entre indivíduos, suas formas de organização autônoma e modelos de representação política. Pelo menos três aspectos da nossa história política recente merecem atenção quando pensamos sobre os horizontes do feminismo nacional, a saber, a eleição de Lula, o governo Dilma Roussef e a resistência antifeminista. A eleição de Lula para o Governo Federal e seus oito anos de governo não frutificaram como esperado no que tange às políticas públicas em defesa das mulheres, como pontua Costa (2006, p.28):

> Logo ao assumir o governo, à revelia de toda a articulação e mobilização do movimento de mulheres, Lula não indicou, como se esperava, uma feminista para a Secretaria Nacional de Políticas para Mulheres, agora com o *status* de Ministério. Para o cargo indicou uma senadora petista. Com pouco mais de um ano, a substituiu por uma professora universitária sem qualquer ligação com o movimento.

Outro indicativo do rompimento dos laços entre o governo petista e os movimentos das mulheres foi a não aplicação da lei de cotas, que garantiria o mínimo de 30% de mulheres nos espaços de decisão. Sucedendo a Lula em 2010, Dilma Roussef torna-se a primeira mulher a ocupar a representação máxima num cargo eletivo, a Presidência da República. O cargo

é "designado" a uma mulher, de esquerda, num quadro em que"[...] das 513 cadeiras disponíveis na Câmara Federal, apenas 43 serão ocupadas por mulheres, contra 47 em 2006. Já no Senado, abancada feminina terá apenas doze representantes a partir de 2011, de um total de 81 senadores" (Novaes, 2011, s.p.).

Em termos simbólicos dos modelos de representação, a partir das eleições de 2010, configura-se um novo imaginário social. Isso significa um visível "empoderamento" das mulheres brasileiras. Na campanha eleitoral, contudo, a então candidata abriu mão de temas controversos, tais como a defesa do aborto, respondendo de modo tradicional às pressões mais conservadoras. O mesmo recuo foi indicado nos primeiros meses de governo, quando foram adiadas ações há muito reivindicadas pelas feministas.

Na campanha de 2010, muitos estereótipos sobre o feminino foram empregados para favorecer o voto de homens e mulheres, entre eles, a ideia da ética feminina (que as mulheres governariam com mais ética). Gênero operou como um fator diferencial, mais uma vez, com o reforço das qualidades "essenciais" da maternidade e da feminilidade. Segundo Tavares (2010, s.p.):

> A chegada de Dilma ao poder foi construída com base em ambiguidades na questão de gênero. A campanha da petista se apropriou de imagens intrinsecamente femininas, embora ultrapassadas. Associou a candidata ao título de "mãe do PAC" ou de "mulher do Lula" e tornou Dilma uma sucessora palatável, já que "subalterna" ao futuro ex-presidente. "Isso foi intencional. Se o continuador fosse um homem, parte do eleitorado, sobretudo o masculino, poderia achar que o sucessor logo teria autonomia e se desligaria de Lula", explica Fátima Pacheco Jordão, diretora do Instituto Patrícia Galvão, socióloga e especialista em pesquisas de opinião. Ela lembra que Dilma foi trabalhada para ser feminina "na aparência física, na contemporaneidade de seu cabelo". "Ela foi se aperfeiçoando para ser mais feminina e não para se transformar numa 'coronela'."

O embate nos campos político e do simbólico veio se perpetuando nos anos seguintes. Em 2014, a desembargadora Leila Mariano é eleita presidente do Tribunal de Justiça do Rio, sendo a primeira mulher a ocupar o cargo. Contudo, após os primeiros quatro anos de governo Dilma, as feministas buscavam garantir o não retrocesso de políticas importantes para as

mulheres, tais como as leis que envolvem o tema do aborto. A chamada "bancada fundamentalista", ligada às igrejas católicas tradicionalistas e aos partidos evangélicos (entre elas, a Frente Parlamentar Mista em Defesa da Vida – Contra o Aborto, refundada em 2011), busca a transformação do aborto em crime hediondo, envolvendo na penalização dos "crimes" mulheres que desejem a interrupção dos nascimentos e pessoas envolvidas na operação de indução. A questão parece ser moeda de troca para a disputa de cargos entre o governo e seus aliados. Em 2013, Eduardo Cunha, então líder do PMDB na Câmara e da base aliada, descontente com o esquema de distribuição de cargos nos ministérios, foi responsável por duas das propostas de lei antiaborto.

A avaliação do orçamento também permite concluir pela diminuição de valores destinados às políticas públicas específicas para as mulheres. As próprias secretarias voltadas para este fim – a Secretaria de Políticas para as Mulheres (SPM) e a Secretaria de Promoção de Políticas para a Igualdade Racial (Seppir) – ficaram sob ameaça de extinção. Por fim, as secretarias de Direitos Humanos, de Políticas de Promoção da Igualdade Racial (Seppir) e de Políticas para Mulheres foram fundidas no Ministério das Mulheres, Igualdade Racial e Direitos Humanos.

Embora criticada pela manifestação de 2010 e 2014, em plena campanha contra a descriminalização do aborto, em 2015, a presidenta reeleita sancionou a lei que coloca o feminicídio na lista de crimes hediondos e o considera homicídio qualificado, modificando o Código Penal. Em meio à crise econômica e política – que justifica uma série de críticas machistas em relação à presença de uma mulher no cargo da presidência – a posição manifestada pelas organizações feministas tende a ser de apoio ao governo Dilma, mas também de cobrança. Segundo a organização feminista Sempre Viva (2015, s.p.):

> Tais fusões além de invisibilizar o trabalho das e com as mulheres, por vezes chegam a delegar a coordenação dos trabalhos com as mulheres a homens, dificultando a propriedade sobre nossas questões e resultando na diminuição de recursos, e, consequentemente, do desenvolvimento das ações de empoderamento e fortalecimento da autonomia política, econômica e social e do enfrentamento à violência contra as mulheres.

> Não esperamos ver tal retrocesso, também em nível nacional, em especial no que se refere à ameaça do fim da SPM – Secretaria de Políticas para as Mulheres quando temos, pela primeira vez, uma mulher à frente da Presidência da República.

O processo de impedimento da presidenta eleita, iniciado em fins de 2015, trouxe a cena novas investidas generalizantes e preconceituosas contra a presença das mulheres no poder. Janaína Paschoal, autora do pedido de *impeachment*, figura como uma líder "mulher contra o feminismo", representando as forças que acusam a militância das mulheres de apoiar os atos em julgamento, que justificam o teor excludente do discurso do governo Temer e de parte da sociedade civil como ações corretivas necessárias contra o governo petista. Na perspectiva dos movimentos feministas, é evidente o retrocesso em termos da luta contra o machismo estrutural da sociedade brasileira que se desenha na disputa atual. Segundo Tiburi (2016, s.p.):

> [...] a democracia radical que almejamos é necessariamente feminista, ou seja, é uma defesa de lugar para todos os excluídos dos processos políticos. Como mulheres feministas somos conscientes disso desde que percebemos nossa condição de excluídas da representação em um país em que as mulheres não chegam com facilidade ao poder barradas que são pela estrutura machista.

Ainda é cedo para dizer o que o novo quadro pode configurar na relação entre o Estado brasileiro e as lutas feministas. De qualquer forma, a conquista do principal posto da democracia representativa não foi uma ação de um sujeito isolado, mas de uma articulação de grupos e movimentos. A "pressão" exercida pela mudança gradual do papel das mulheres e sua inserção em diferentes campos colaborou para aumentar a participação delas na política, ainda que nem de longe sua presença possa ser comparada à dos homens: no Congresso hoje, estão 51 deputadas (de um total de 513), enquanto que no Senado, doze mulheres (de um total de 81). Ao lado dessa conquista, a mobilização das mulheres nas ruas desde 2015, no que se consagrou na grande mídia como "primavera feminista", demonstra a organização das mulheres como um importante setor, apto a responder à crise política, social e econômica do país. Um novo quadro de jovens feministas impulsiona essa retomada, nos termos de Adrião, Tonelli e Maluf (2012, p.671):

> Elas desestruturam a ordem, ao mesmo tempo que pedem licença às "mais velhas" para participarem, exaltando o que já foi conquistado e levando em consideração as lutas travadas anteriormente. Ou seja, reconhecem o passado histórico, sem abrir mão de alterações no presente, de maneira que não apenas sejam ouvidas, mas também tenham acesso aos espaços decisórios.

A agenda do novo movimento feminista, ao lado de outros movimentos que pertencem ao espectro da esquerda, no entanto, permanece incompleta. Por fim, avaliando a atual realidade, Costa (2006) cita o documento "Articulando a luta feminista nas políticas públicas", no qual a AMB – Articulação da Mulher Brasileira apresenta três campos principais da resistência antifeminista no Brasil:

1) setores que têm uma perspectiva funcional e antifeminista da abordagem de gênero. Esses setores explicam as relações de gênero a partir dos papéis diferenciados entre homens e mulheres, definidos por funções imutáveis e complementares na sociedade. Nessa perspectiva, os papéis femininos merecem valorização, mas não transformação;
2) setores que questionam a existência do feminismo e que acreditam ser possível mudar a sociedade e superar injustiças apenas a partir de comportamentos individuais de homens e mulheres. Para Costa (2006), esta posição está em expansão entre os movimentos e organizações sociais, inclusive as autodenominadas "movimentos de gênero". Contudo, suas demandas buscam promover a unidade entre homens e mulheres, mais do que os direitos das mulheres e o combate às desigualdades de gênero;
3) setores que não reconhecem a centralidade das desigualdades e buscam explicá-las apenas pela classe. Para esses setores, as desigualdades de gênero, a luta feminista e antirracista devem retornar para o espaço cultural, não constituindo problemas da esfera pública (ou seja, fora do espectro político).

5
O *CORPUS* DO TEMPO: DESTINOS DA OBRA TEATRAL DAS MULHERES E DO DEBATE DE GÊNERO NO TEATRO BRASILEIRO

Paradigmas espetaculares

No teatro brasileiro do novo milênio, as crises das mulheres na contemporaneidade tornaram-se um filão comercial que movimenta espectadores (especialmente, mulheres) até os teatros do circuito comercial. Falar do "feminino" tem sustentado em cartaz, durante tempo considerável, algumas obras (predominantemente comédias) que, apesar de suas qualidades comunicativas, não primam nem pela reinvenção da linguagem teatral, nem pela preocupação em oferecer densidade conceitual para o problema de gênero na sociedade e na cena.

Mônica Martelli, atriz carioca, estreou em 2005 o monólogo *Os homens são de Marte... e é pra lá que eu vou*, como uma forma de desabafo para as insatisfações de sua própria condição como mulher e atriz. Formada em jornalismo e em teatro no Casa das Artes de Laranjeiras (CAL), com algumas participações na televisão e espetáculos de teatro, estreou com direção de Victor Gracia Peralta o texto que viria a mudar os rumos de sua carreira. Em 2007, 250 mil espectadores e quinhentas apresentações depois, o espetáculo já havia cumprido temporadas de sucesso no Rio de Janeiro e São Paulo. Em 2009, os números são ainda mais assombrosos, depois da turnê do espetáculo pelas principais capitais brasileiras e da entrada da atriz nas mídias de comunicação de massa. Alguns prêmios atestam o reconhecimento da crítica às "qualidades artísticas" do espetáculo.

O texto fala da trajetória de Fernanda, jornalista e empresária do ramo de produções, que organiza festas de casamento, mas não consegue encontrar seu par ideal. Narrando a série de relações que, aos 35 anos, a personagem,

uma espécie de alter ego de Martelli, enfrenta na busca pelo companheiro, a peça discute, segundo o *release* da produção, a busca pelo amor, entendido como uma mistura entre martírio e caminho para o autoconhecimento (Mônica Martelli, s.d.). A reflexão, de fato, é uma oportunidade para a construção de uma sequência de episódios cômicos, que fazem a crônica da realidade social das mulheres solteiras de mais de 30 anos – nos padrões socialmente aceitos, data indicada para o enlace matrimonial. A personagem não mede esforços para atingir seus objetivos, recheando sua vida de aventuras amorosas, em interlocuções desastradas com o universo masculino.

Analisar esse "fenômeno teatral" é arriscado, porque revela toda sorte de preconcepções sobre a arte teatral, sua relação com o mercado e função social, bem como expectativas particulares sobre as diferenças entre os sexos e a questão das mulheres no mundo. De acordo com Luiz (2007), o sucesso da obra ("uma dádiva rara") deve referendar sua qualidade artística, que se torna inquestionável à medida que a aceitação da bilheteria atinge marcas memoráveis para a realidade teatral. Heliodora (2005) destaca a relação de identificação e empatia estabelecida entre palco e plateia, o que torna o discurso "politicamente incorreto" da defesa do casamento absolutamente aceitável. A leitura das críticas parece confirmar a opinião de que o teatro está perdoado se não for provocativo, mas oferecer um pouco de diversão para espectadores sedentos e, tradicionalmente, mal atendidos pela arte teatral. Para Luiz (2005), o sucesso do espetáculo deve-se ao estilo de crônica (o que faz supor sua capacidade de representar um recorte da realidade) e não à facilitação que a obra realiza de questionamentos sobre a solidão e outras crises femininas no novo milênio.

O formato do texto lembra mesmo o depoimento pessoal dado em terapias de grupo, como se a autora tivesse se inspirado no modelo que os grupos de "despertar de consciência" (CRs), nos anos 1960, empregaram para ampliar a conscientização das mulheres nas reuniões feministas. Contudo, o recorte que a obra oferece não esbarra nem de longe no processo de reconhecimento das causas da opressão feminina nem do possível sofrimento vivido pela personagem em sua escalada desenfreada para o posto de "mulher casada". Também não conclama seus espectadores a nenhuma transformação das estruturas sociais, apenas ao "vá à luta, que um dia acontece". Pouco dialógico, parte de um sujeito sem consciência de suas especificidades e tende a ser postulado como um discurso geral, excluindo a realidade

de outros grupos de mulheres que não colocam o casamento heterossexual como tema principal de suas jornadas pelo mundo.

Contudo, a peça não é isenta de uma posição, que alça reverberar, hoje, em muitas instâncias. A partir do espetáculo, a atriz tornou-se interlocutora de outras mulheres em matérias publicadas em jornais e revistas (reproduzidas no site da atriz sob o título "Comportamento feminino – dicas, informações e muito mais"), nas quais manifesta opiniões como "estou finalmente casada" e "tudo é admissível, menos estar fora do jogo". Em entrevista, Martelli declara que a estratégia da mulher deve ser "não dar na primeira noite" (Bate-Papo UOL, 2007). A máquina de deglutição da mídia devora o que um dia foi a defesa de um espaço para o debate aberto sobre a sexualidade feminina e a troca de informações entre as *sisters*, retirando dele quaisquer traços libertários. Em *Dilemas de Irene*, série protagonizada pela atriz na GNT, a atriz retoma a abordagem da realidade das mulheres, misturando ficção e aconselhamento. Segundo Luckner (2008, s.p.):

> Mônica se tornou uma especialista em casos femininos depois do sucesso com a peça *Os homens são de Marte... e é pra lá que eu vou*, em cartaz em São Paulo há mais de um ano. "Escuto muitas reclamações das mulheres sobre o amor. Não acredito nessa de querer ficar solteira para sempre. Essa fase passa rápido", afirma.

Na novela *Beleza pura*, de Andrea Maltarolli, exibida em 2008, Martelli faz a personagem de uma mulher, Helena, que se traveste de homem, Mateuzão, para garantir sua sobrevivência e da família. No final feliz, Helena pode abandonar o bigode e a roupa de farmacêutico e voltar a ser feminina, encontrando novo par amoroso em Renato (personagem de Humberto Martins), bem ao estilo da restauração de normas apresentada por Shakespeare nos desfechos de *A megera domada* e *Os dois amantes de Verona*. Se Martelli não abraça o compromisso de repensar a revolução das mulheres – feito que não teria a obrigação de realizar, nem na vida, nem na arte –, os bons frutos de *Os homens são de Marte... e é pra lá que eu vou* indicam o espaço disponível para obras que tematizam a vida das mulheres no Brasil de hoje e a dimensão "extrateatral" que esses espetáculos podem atingir.

Os monólogos da vagina, texto escrito pela norte-americana Eve Ensler, repete em dimensão internacional os lucros de *Os homens são de Marte...*

Tornado ícone da cultura pop, o espetáculo tem trajetória ainda mais interessante que o sucesso de Martelli. *The Vagina Monologues* estreou em Nova Iorque em 1996, estrelado pela autora, que escreveu a obra a partir de entrevistas com duzentas mulheres, de todas as gamas de faixas etárias, raças e opções sexuais. Em 1997, venceu o Obie Award e virou documentário, realizado pela HBO. O "efeito V" foi além da temporada em Nova Iorque: depois da América do Norte, o texto da peça foi traduzido e montado em diversos países do mundo (com estreia prevista na China para 2009) e o espetáculo foi adotado como representante da causa contra a violência sexual sofrida pelas mulheres (com a institucionalização do V-Day).[1]

Ensler tem outros textos encenados, entre eles, *Necessary Targets*, *Floating Rhoda and the Glue Man*; *Extraordinary Measures*; *The Depot*; *Scooncat*; *Loud in My Head*; *Lemonade*; *Ladies*; *Reef and Particle*; e *Cinderella Cendrillon*, além de artigos publicados. *The Vagina Monologues*, contudo, é o mais famoso. O texto apresenta uma discussão abrangente sobre a sexualidade feminina, tomando a vagina como símbolo do direito das mulheres à expressão de suas particularidades. Falar "abertamente" o nome do órgão sexual feminino significa romper um dos maiores tabus da cultura ocidental e criar um reconhecimento coletivo dessa especificidade. Segundo Ensler (1998, p.22):

> E quanto mais mulheres começarem a dizer a palavra, menos isso parecerá uma grande coisa! A palavra se tornará parte da nossa linguagem, parte de nossas vidas. Nossas vaginas se tornarão integradas, respeitadas e sagradas. Elas passarão a ser parte dos nossos corpos, conectadas às nossas mentes; passarão a alimentar o nosso espírito. E a vergonha irá embora, e a violação parará porque

1 "A segunda vertente sociopolítica de *The vagina monologues* que pode compensar as críticas de essencialismo está representada pelo fenômeno mundial do V-Day. O movimento nasceu durante a primeira circulação da obra pelos palcos estadunidenses, quando, conta Ensler, 'a cada noite havia dezenas de mulheres que faziam fila para vir me contar sua história' [...]. A dramaturga, que desde o princípio de sua trajetória nunca colocou limites entre a arte e o ativismo, deu-se conta de que muitas mulheres necessitavam de alguma coisa além de uma hora e meia de depoimentos, risadas e comunicação. Era urgente ajudar diretamente às vítimas de violência de gênero, e seu teatro podia fazê-lo. Desde 1998 acontece o V-Day, 'um evento de despertar de consciências e arrecadador de fundos criado para frear o abuso contra as mulheres'[...]. Ao longo do dia São Valentim de cada ano, Ensler, segundo um acordo anterior com sua organização, cede sua obra para uma apresentação."(Morales, 2004, p.44, tradução nossa)

nossas vaginas são visíveis e reais, e estão ligadas a mulheres inteligentes e fortes que não têm medo de dizer "vagina".

Para Steinem (1998), que prefaciou a edição do texto do espetáculo, alardear as histórias femininas mantidas em segredo, sejam elas felizes recordações ou registros de violações e pesadelos, é garantia de sanidade para as mulheres e pode colaborar para o progresso da sociedade em direção a uma maior liberdade para todos os indivíduos. Orgasmo, menstruação, homossexualismo feminino, cliterodectomia e mutilação genital, a descoberta do sexo e a violência de gênero são temas abordados pela peça, que consegue contrapor momentos de humor com dramaticidade. Segundo Ensler (1998, p.39-40):

> – *Se sua vagina pudesse falar, o que é que ela diria em duas ou três palavras?*
> – Vá devagar!
> – É você?
> – Quero comer.
> – Eu quero.
> – Hmm... Hmmm...
> – Oh, que bom!
> – De novo!
> – Não, acima!
> – Me chupa!
> – Não saia!
> – Bela escolha!

Ou:

> [...] Minha vagina cantando todas as canções para meninas, todas as canções acompanhadas pelos sinos das cabras, todas as canções campestres do selvagem outono, canções de vagina, canções do lar da vagina. *Não, desde que os soldados enfiaram um longo rifle dentro de mim. Tão frio o cano de aço, abatendo meu coração. Não sei se dispararão o rifle ou atravessarão meu cérebro com ele.* (ibidem, p.74, grifo da autora)

No Brasil, adaptada para três atrizes, produzida por Miguel Falabella e estrelada em sua versão original por Zezé Polessa, Cláudia Rodrigues e Vera Setta (atualmente, a única representante da formação original), a primeira montagem de *Os monólogos da vagina* estreou em 2000. Perfeitamente ajustado ao roteiro do "teatrão" nacional, o espetáculo (que também recebeu prêmios Qualidade Brasil, no Rio de Janeiro e em São Paulo) valorizava a comicidade das cenas e aposta na popularidade televisiva das atrizes e do diretor do espetáculo.

Em sua versão nacional, a direção encontrou uma forma de capitalizar o impulso libertário de Ensler numa peça de fácil aceitação, ainda que o termo "vagina" do título, repetido diversas vezes no decorrer do espetáculo, continuasse a assustar os mais incautos. A produção, contudo, foi rápida em afirmar que se tratava de uma montagem para toda a família, sem cenas de nudez e sem constrangimentos para os espectadores dos dois sexos. Em termos da linguagem teatral, a montagem não trouxe novidades e empregou poucos recursos cênicos, barateando ao máximo o investimento da produção. O retorno foi garantido: mantendo-se em cartaz em São Paulo e viajando ao redor da capital, depois de excursionar pelo país, a peça fez a marca de mais de 800 mil espectadores, em uma temporada que durou cerca de nove anos.

Para Maya (2006), o texto de Ensler peca por tentar formular uma definição "universalista" do gênero feminino. A acusação lembra o debate sobre o universalismo das criações de Judy Chicago em fins dos anos 1960. Seria possível eleger uma parte do corpo feminino para definir sua "especificidade" no mundo? Certamente, a peça opera numa lógica reducionista: transforma as duzentas mulheres entrevistadas numa única voz; estratégia reforçada pela montagem americana, realizada por uma única atriz.

No Brasil, mesmo com a presença de três atrizes em cena, o texto também apresenta-se deslocado de um lugar real, funcionando como uma espécie de parábola cômica, uma piada genérica, que nomeia uma parte do corpo feminino, em nome de uma "liberação coletiva" promovida pelo riso, sem aprofundar-se no relato das vivências das entrevistadas, nem das atrizes. Parece que esse também vem sendo o enfoque das montagens americanas. Segundo Maya (2006, s.p., tradução nossa):

> [...] teatro de autoajuda, não importa sobre o quê, é, no final das contas, reacionário: ele permite aos espectadores participarem complacentemente do espetáculo emocional de "liberação", depois do qual eles podem "sentir-se melhor". O teatro épico não é, supostamente, para que você se sinta melhor – é pressuposto a distanciar você da sua vida, tornar o natural estranho, colocando a experiência cotidiana em seu contexto sociopolítico mais amplo, de forma que você possa vê-la mais claramente.

Ainda que não fosse, claramente, um espetáculo com intenções brechtianas, a observação de Maya parece caber como uma luva para a versão nacional de *The Vagina Monologues*. Em vez de mergulhar no estranhamento provocado pela simples menção pública da palavra "vagina", *Os Monólogos da Vagina* permite tornar cotidiano o processo de autodescoberta das mulheres e a luta pela aceitação de suas singularidades pela cultura ocidental, divulgando, ao mesmo tempo que esvaziando, uma parte da história coletiva das mulheres.

Confissões de mulheres de trinta foi outro sucesso, nos palcos brasileiros, da dupla criada entre a comédia de costumes "modernizada" e o gênero feminino. Finalizado por Domingos Oliveira em 1994, a peça foi escrita a partir de textos originais de Clarice Niskier, Priscilla Rozenbaum, Dino Menasche, Lenita Plonczinski, Dedina Bernardelli, Cacá Mourthé, Clarisse Derzié, Maitê Proença e do próprio Domingos, sendo algumas autoras também atrizes integrantes do espetáculo original, encenado em 1993-1994. Na ocasião, ainda não existiam na televisão *Sex and the City* e seus derivados. A versão paulista, que estreou em São Paulo em 2008, dirigida por Fernanda D'Umbra, tem no elenco jovens atrizes conhecidas pelo público por meio do seriado televisivo *Mothern*.

O texto de Domingos Oliveira segue a linha do teatro confessional, reunindo uma série de quadros nos quais as atrizes falam, diretamente ao espectador, sobre as alegrias e impasses de ser mulher "aos 30 anos", ocasião em que o percurso de vida já coloca, segundo o espetáculo, o relógio biológico e suas urgências em primeiro plano na vida das mulheres. O tema principal são os relacionamentos, traduzidos pelo texto no modelo tradicional heterossexual, com incursões muito ligeiras em outros aspectos da vida social e afetiva feminina tais como carreira, maternidade e amizades intergêneros. O grande foco reside na relação a dois, com destaque para o rompimento dos

laços provocado pela separação e a reconstrução da identidade e da sexualidade no pós-casamento. As personagens são "mulheres em transição", assim como na peça de Martelli, perguntando a si mesmas como existir num contexto social em que os padrões de comportamento e de beleza são inclementes com as mulheres.

Quando aparecem temas mais densos, tais como a solidão ou o envelhecimento, eles não ganham cores sombrias e são tocados pelo autor como se fossem piadas. Apesar de serem marcadas pela idade e por um certo *ethos* da modernidade, as mulheres da peça não são historicizadas: não testemunharam a revolução feminista; não viveram as eleições diretas e o *impeachment* do presidente Collor; não assistiram à queda das torres gêmeas nem a eleição de Obama. Ou, pelo menos, não aprenderam nada com o curso da história ocidental. Elas simplesmente têm 30 anos, e mal percebem onde estão no mundo. Elas também são "mulheres em geral": não sabem que são brancas, membros da classe média alta, burguesas, letradas e bem nutridas. Sendo assim, as crises pelas quais passam são ilustrações de situações sem tintas emocionais suficientes para adquirirem carnalidade, permanecendo como comentários rápidos sobre uma realidade difusa e generalizante. A comicidade nasce da crítica a essa "imagem de mulher", a partir de jargões que pertencem ao universo masculino, emprestado pelas personagens como se fossem "discursos revolucionários", porque estão postos na boca de mulheres.

Ao final do texto, com a entrada da voz em *off* do autor, essa presença masculina é revelada: ele é o verdadeiro olhar por onde esse "universo feminino" é traduzido. Oliveira fala, dessa vez com propriedade, sobre seu espanto frente à mulher "de hoje" (na verdade, da década de 1990), misturando seu apetite de velho lobo a uma capacidade de autoironia, para si mesmo e para com suas personagens, colocadas em cena, ao final de sua fala, como internas de um hospício, ou em algum outro tipo de espaço de confinamento desse mesmo calibre onde mereceram estar. Oliveira, dramaturgo, cineasta e ator, traz em sua colocação o humor peculiar que vem cultivando desde *Todas as mulheres do mundo*, de 1966, e a capacidade de análise sobre seu próprio lugar no mundo, que culmina em seu último longa, *Carreiras*, de 2006.

Essa chave derradeira, que desglamourizaria tudo o que foi posto na cena anteriormente, poderia lançar a peça num território muito mais deslizante e

interessante; no entanto, a deixa da dramaturgia não é aproveitada pela encenação, que se limita a dispor as atrizes caminhando alguns passos pelo palco, como que perdidas (ou pensando?). Uma pequena janela (sugerida por uma sombra projetada ao fundo) caracterizaria essa "prisão/hospício"; enquanto ouve-se a voz masculina em *off*. Sem a "desconstrução" do quadro pintado pelos outros quase cinquenta minutos de espetáculo, as mulheres de 30 ali retratadas não encontram contraponto crítico e tornam-se densas como uma folha de papel.

Apesar do que possa ser dito sobre o espetáculo, a plateia ria à beça e sente-se reconfortada pela montagem, pela beleza das intérpretes e pela oportunidade de falar sobre algo que lhes é familiar, sem muitos custos pessoais. Sobre a montagem de Portugal, que estreou em 2004, também com elenco televisivo, é destacada "a honestidade das histórias retratadas" (Castro, 2008). O sucesso da temporada de quatro anos indica a aceitação plena do público português para a "honestidade feminina" do texto de Oliveira.

O fenômeno, contudo, não se restringe aos espetáculos criados dentro de uma estrutura profissional com fins mais comerciais, visivelmente alimentada pela ideologia de mercado. *As Olívias palitam,* escrito por Andréa Martins e dirigido por Victor Bittow, também fala da "realidade feminina" e arrebatou fãs desde sua estreia, em 2005. Criado por ex-alunas do curso da EAD-USP, o grupo As Olívias Soluções em Comédia apresenta uma estrutura de sucessivos esquetes cômicos, em relação direta com a plateia, que até sugere temas para algumas das cenas. O elemento confessional, supostamente central nos outros espetáculos, dá lugar aqui a um humor mais despretensioso e explícito e às paródias musicais, sem nenhum resquício de crítica social, com inspiração na ironia e agilidade de improviso da comédia *stand-up*. A peça chega a reproduzir, sem indicar nenhum traço de constrangimento, piadas sexistas sobre a inteligência das mulheres, suas formas de relações com os homens e com as outras mulheres, fatos sociais marcantes do dia e a própria realidade das atrizes. Segundo Perrechil (2008, s.p.):

> [...] não é possível que as quatro mulheres de *As Olívias palitam*" não saibam fazer graça de outros assuntos que não sejam apenas degradar mulheres. Ou, que o universo cômico delas ou as situações por que passam envolvam apenas garotas burras e um mundo fútil. Nem *Casseta & Planeta* consegue ser tão machista quanto esse espetáculo. [...] Outro aspecto a ser pensado é se esse tipo

> de peça é feito porque o público adora ou se os espectadores já estão acostumados com a fórmula, e por isso riem das mesmas piadas que ouvem há anos, só mudando uma coisinha ou outra, e trocando Marisa Orth por outra humorista da "nova geração". A falta de inovação do gênero é porque "o público vai adorar" ou "o público vai adorar" por que já está habituado há anos?

A preocupação com a comunicação com o público, evitando maior ênfase no conteúdo veiculado e suas implicações, parece evidente na leitura de Perrechil para a criação do grupo As Olívias Soluções em Comédia. Para alguns, isso seria uma deficiência, enquanto para outros, torna-se solução: As Olívias... vende seu espetáculo (ou trechos dele, em versões de vinte a oitenta minutos) para eventos institucionais e já teve como clientes a Federação das Indústrias do Estado de São Paulo (Fiesp), a Ultragaz, a Niasi, a Rede Arbos de Ensino e a Escola Suíço-Brasileira (Prisma Entretenimento, s.d.). O negócio vai bem.

Não há dúvida de que o público, em sua maioria, tende a aceitar fórmulas mais conhecidas e a recusar investimentos mais exigentes em termos da leitura do espetáculo, ou que impliquem questionamentos de seus valores pessoais. Também, parece claro que as artes cênicas vivem da diversidade de manifestações e que não cabe ao crítico, ao programador do teatro, aos criadores, aos professores da faculdade de artes cênicas, à censura, aos órgãos de fomento, nem aos espectadores nenhuma espécie de patrulhamento que exija um único modelo teatral ou uma abordagem unívoca de determinados temas, pré-selecionados como "assuntos sérios".

O que se apresenta como um problema, no caso das peças aqui expostas e do que revelam da cena teatral como um todo, é o fato de elas estarem, por um conjunto de fatores, tornando-se modelares no tratamento da questão feminina. Dominantes como são, pela facilidade de inserção que encontram no mercado comercial, acabam por ocupar um lugar de discurso geracional; reafirmam preconceitos e afiançam uma forma de fazer teatral que deixa de lado, sem maiores conflitos, qualquer compromisso da arte com a transformação dos indivíduos.

O ideal seria que houvesse espaço para o "teatro digestivo", não obrigatoriamente descartável, e para o "teatro de questionamento", não obrigatoriamente indigesto, e que ambos pudessem permutar posições e estabelecer diálogos e sadias contaminações. Fazer um espectador gostar de teatro não

pode ser um drama e conquistar novos espectadores é também uma função social de cada espetáculo, bem desempenhada por *Os homens são de Marte...*, *Monólogos da vagina*, *Confissões das mulheres de trinta* e *As Olívias palitam*. Segundo o *blog* Rurouni KZ (2008, s.p.):

> Já no domingo, fui com minhas irmãs para assistir uma peça de comédia de graça (pobre é uma merda né não?!) no teatro Fiesp/Sesi na Av. Paulista. A peça de comédia que assistimos foi *As Olívias palitam*, que eu achei mto f*da. As Olívias falam de vários assuntos, como educação de seus filhos, mulheres aprendendo as regras do futebol, acontecimentos históricos, *workshop* para homens ligarem no dia seguinte entre outros. Gostei mto da peça, e as quatro são mto engraçadas, cada uma ao seu jeito. [...] Curti mto a iniciativa de haver exibição gratuita no domingo para disseminar o hábito de irmos ao teatro. Antes dessa peça, nem lembrava quando fora a última vez que fui ao teatro.

Olhando as filas nas bilheterias e a repercussão desses espetáculos Brasil afora, é impossível não reconhecer que o público médio, até há pouco distante das plateias, voltou a comparecer ao teatro, acompanhando essa espécie de "novíssimo teatro das mulheres". Isso é bom. No entanto, mesmo que esse "filho pródigo" venha à casa paterna, uma vez passada a festa do retorno, para onde o teatro irá?

Teatro feminista como ferramenta de ação social

O questionamento sobre a violência "de gênero" interliga diferentes temas no vasto campo das artes cênicas, entre eles o teatro como fenômeno comunicacional, o teatro como ferramenta de ação social e a relação entre a criação teatral e outras instâncias da sociedade. A discussão não se aquieta numa única definição do que é o teatro e de quais são as suas potencialidades, além de pedir a geração de ferramentas de análise "impuras". Interdisciplinar, pede um enfoque que estabeleça o diálogo entre áreas de conhecimento diversas.

O eixo da criação encontrado nos grupos de mulheres que empregam o fazer teatral como ferramenta de ação social e nos quais os temas da violência e da inclusão são motivadores do processo criativo é muito diverso dos outros "teatros" discutidos até aqui. Junto aos grupos de mulheres em

situação de risco, a arte teatral possibilita a conscientização e a superação da violência. Dá voz às personagens reivindicadoras; permite a representação encarnada das tensões e, por fim, viabiliza a reflexão coletiva (dos atuadores e dos espectadores) sobre o problema. A vivência coletiva do processo de criação teatral viabiliza, ainda, a experimentação de novas relações, pautadas pelos vínculos de igualdade, aceitação e cuidado mútuo e permeadas pela experiência artística.

Os grupos Teatro Experimental Feminista Urbano Mal Amadas, Atrevidas e Abusadas, Agni (atuantes na grande São Paulo) e As Loucas de Pedra Lilás (de Recife) seguem esse percurso. O teatro torna-se, na ação desses grupos, forma de interferência social, empregada com a intenção de interromper o ciclo de agressões físicas e outras "violações de direitos". O objetivo desse teatro, trazer para a cena as formas de violência vividas por suas participantes a fim de superá-las, demarca sua vocação de arte de protesto e resistência: "Somos chamadas de mal-amadas quando contrariamos os homens. De atrevidas, por não termos medo e nos apresentarmos em todos os lugares. E de abusadas, porque queremos mudar os valores e pensamentos das pessoas", enfatiza Marta Baião(apud Lopez, 1999, s.p.), explicando o nome do grupo Mal Amadas, Atrevidas e Abusadas.

O Mal Amadas, Atrevidas e Abusadas surgiu em 1992 com o intuito de "romper o silêncio" e trazer para a cena diferentes formas de agressão testemunhadas por suas participantes. Sua primeira formação deu-se em Diadema, na Casa Beth Lobo (Centro de Referência da Mulher em Situação de Violência Doméstica, da Secretaria de Assistência Social e Cidadania da Prefeitura de Diadema, voltada para a informação e o acompanhamento de mulheres vítimas de violência doméstica). Para comemorar o Dia da Mulher, Marta Baião (atriz, diretora, pesquisadora de teatro, presidente do CIM e psicodramatista) foi convidada pela Casa Beth Lobo para estruturar uma experiência teatral com mulheres ali atendidas. Em 8 de março de 1992, o espetáculo *Vida bandida* foi apresentado pela primeira vez, para uma plateia de maioria feminina. O cotidiano das mulheres, na forma de um musical, tomava a cena. O espetáculo resultou de improvisações, jogos dramáticos, teatro espontâneo e sociodramas tematizados (técnicas de psicodrama). O relacionamento entre as mulheres no microcosmo do grupo foi a chave da criação.

Sem asas partidas foi o segundo espetáculo do ano, criado a partir dos jogos dramáticos e técnicas inspiradas no jornal vivo de Moreno e no teatro

jornal de Augusto Boal. Mais "sombrio" que o anterior, no palco a violência tomou o lugar do humor de *Vida bandida*. No dia 8 de março de 1993, nova comemoração e nova estreia, de *Não tem chuva que desbote essa flor*. Jogos dramáticos levaram à criação das personagens Amélias, Evas e Liliths, "imagens" do feminino encarnadas, e a troca entre "papéis sociais" masculinos e femininos recuperou a fusão entre crítica e humor, já característica do grupo.

Logo após, o grupo ficou reduzido a sete integrantes: os encontros, agora mais frequentes, pediam mais dedicação. A pesquisa temática envolvia a discussão do sistema patriarcal e sua influência na formação das matrizes identitárias de homens e mulheres, o pai e a mãe. Sociodramas tematizados e *role playing*[2] nutriam a discussão e a criação, enfim, das cenas de *Tô de olho em você*, que estreou em 1994. Como um programa de TV, o espetáculo contava a disputa de duas donas de casa numa maratona de afazeres domésticos, cujos prêmios satirizavam o "ganho" das mulheres submetidas a maus-tratos no lar: "um abacaxi, uma passagem só de ida para a Bósnia, solidão, exploração, desvalorização, pepinos e muito mais".

Carmens, versão da ópera de Bizet, trazia as "Carmens" da realidade brasileira. Apresentado em 1995, o espetáculo contou com a participação de um dramaturgo profissional e traduziu mudanças de rumo no coletivo. O "sucesso" da ideia alterou as relações com a Casa Beth Lobo e deu autonomia financeira ao grupo, que passou a receber cachês, encontrar mais oportunidades de apresentações e liderar suas próprias ações de aconselhamento; oportunidades que confluíram em certo reconhecimento por parte da mídia. O ano de 1997 foi de estreia para *As parabólicas*, um outro musical, agora com Demônios da Garoa e Gonzaguinha no repertório. As atrizes caminhavam na direção de uma técnica teatral mais apurada e aprendiam a cantar com um profissional da voz.

No ano seguinte, a Prefeitura de Diadema retirou seu apoio financeiro e institucional, mas o grupo persistiu, apresentando-se em 1999 e encontrando novo apoio em outras entidades feministas. Foi assim que o Mal Amadas migrou para São Paulo em 1998, quando passou a ocupar o espaço do Centro Informação Mulher (CIM). Em São Paulo, o grupo mudou de formação e assumiu outras responsabilidades, entre elas a coordenação do CIM. ONG

---

2 Técnica que emprega o sociodrama e o psicodrama para discutir a constituição dos papéis sociais (Menegazzo apud Seba, 2008).

criada em 1979 como um centro de "memória" sobre a história das mulheres e local de aconselhamento, o CIM ultrapassa a mera função de documentação e milita no movimento das mulheres, além de ser um prestador de serviços para outras entidades, grupos de cunho social e pesquisadores.

Saída discreta pela porta dos fundos estreou em 1980, expressando o universo de Clarice Lispector (a partir de *A hora da estrela*). Clarice voltou a ser tema no projeto *As narradoras de Clarice* e no espetáculo *O ovo – metáfora do sacrifício feminino*, que estreou em 2004, baseado no conto *O ovo e a galinha*. No *release* de divulgação, o grupo insiste que o espetáculo deveria ser sentido, e não entendido: "Ele, o Ovo, é a alma da Galinha, o sacrifício da Galinha, digo da mulher, pois, para Clarice, a galinha não passa de uma metáfora, da mulher. O que deve ficar bem claro, é que é realmente desnecessário entender o Ovo" (Cascapera, 2004). A teatralização, assinada por Marta Baião, tem as Mal Amadas como convidadas e a participação de Robson Moreira.

A trajetória do grupo torna-se diversa depois de 2000, quando se uniu ao Filhos da Cegonha. Em 2005, o grupo encontra acolhida no espaço do Grupo Satyros, sediado na Praça Roosevelt, na região central da cidade, e continua a atuar no CIM. A partir desse período, Baião passa a denominar o coletivo por As Mal Amadas – Poéticas do Desmonte, fazendo referência ao "desmonte do machismo" que caracteriza as ações do grupo, agora envolvendo também a *performance* e intervenções de rua. De certo modo, a "profissionalização" do trabalho desmonta também sua matriz inicial, quando encontrava identidade e potência nas histórias de vida das mulheres da Casa Beth Lobo e na criação de um "modo de fazer" artístico apontado para a transformação social.

As integrantes desse modelo de teatro que o Mal Amadas representou ainda na década de 1990 abraçam o objetivo de retratar o cotidiano das mulheres, enfocando as desigualdades de gênero e a violência, em seus aspectos físico, psicológico e "simbólico". Na formação inicial, Marta Baião (atriz e diretora), Neuza Brito (atriz do grupo e conselheira no CIM), Josefa da Costa Correia (atriz do grupo), Valdelina Odete dos Santos (atriz do grupo) e Elaine Militão (também atriz) compartilham com as personagens que interpretam a experiência da violência, como vítimas ou testemunhas de abusos. Neuza apanhou do marido, a quem denunciou na delegacia, e conviveu com um pai violento e alcoólatra, Elaine narra as surras vividas pela mãe e a avó e Odete, os sofrimentos das filhas e da própria mãe.

O teor de depoimento pessoal acompanha a tarefa política de dar visibilidade aos dramas vividos, quase sempre em segredo, pelas mulheres. Nas apresentações, contudo, o espectador precisa ser mais do que uma "testemunha silenciosa": a estrutura das apresentações convida os presentes a debaterem temas e situações encenados logo após os espetáculos, questionando as responsabilidades dos envolvidos nas cenas.

São recorrentes os temas da homossexualidade, discriminação, preconceito de raça, direitos da mulher (ao aborto, à saúde, ao trabalho etc.), o ciclo da violência e a crítica ao sistema patriarcal, que gera e perpetua todo tipo de abusos (via sua influência na formação das matrizes identitárias de homens e mulheres e na manutenção das assimetrias nos "papéis sociais" masculinos e femininos). A linguagem cênica é "múltipla", fundindo crítica, humor e as formas musical, narrativa e dramática.

Os métodos de trabalho partem do sociodrama tematizado,[3] do psicodrama (*role playing*, teatro espontâneo e jornal vivo),[4] técnicas de teatro com não atores (jogos dramáticos, improvisações e teatro jornal)[5] e de teatro popular (uso de narrativa e coro, música, alegorias etc.), inspiradas principalmente em Viola Spolin, Augusto Boal e Jacob Levy Moreno, e encontram caminhos próprios na linguagem teatral, a qual se estrutura na própria experiência da cena e da dialética da representação. No entanto, esses são apenas elementos facilitadores: acima dos recursos e técnicas usados para nutrir as discussões e ensaios, o inter-relacionamento e a confiança entre as mulheres do grupo são as chaves da criação. Segundo Seba (2006, p.19):

> A metodologia escolhida permite, através de procedimentos adequados, que as mulheres protagonizem e experimentem o papel do outro, colocando-se e, simultaneamente, vendo-se com distanciamento e, em alguns momentos, identificando-se e revendo-se a partir de outras mulheres.

---

3 Na técnica de Jacob Moreno, é um tipo diferenciado de psicodrama, com foco sobre o coletivo (Seba, 2008).

4 Técnica de aquecimento para o sociodrama e ao psicodrama: Moreno convida atores e espectadores para a leitura de notícias de jornal, com vistas a estimular as ações e o aquecimento (Seba, 2008).

5 Técnica criada por Augusto Boal no Teatro de Arena, baseada na leitura de notícias de jornal como instrumento para a improvisação e o debate com a plateia, com os objetivos de tornar o teatro mais popular e despertar a reflexão crítica sobre a pretensa "neutralidade" da mídia (Seba, 2008).

Na mesma Casa Beth Lobo formou-se, em 2005, o Grupo de Teatro Agni. O Agni surge a partir da criação de uma peça comemorativa dos catorze anos de funcionamento do centro de referência, reunindo atrizes amadoras, entre funcionárias da Casa (psicólogas, assistentes sociais e trabalhadoras do setor administrativo), profissionais da Secretaria de Cultura e mulheres atendidas pelo programa. O nome do grupo, Agni, homenageando a divindade do fogo (digestivo), que tem como propriedade a elaboração de substâncias cruas e seu processamento em vitalidade e saúde, resume as intenções de transformação pelo trabalho teatral.

Em 2008, o Grupo de Teatro Agni contava com duas peças encenadas, além de leituras e *performances*. Praticamente desconhecido dos meios de comunicação de massa da capital do estado, acumulavam apresentações em Diadema, São Caetano, Santo André, São Bernardo, Mauá, Ribeirão Pires e Rio Grande da Serra, na região metropolitana de São Paulo.

O espetáculo de estreia, *Doutora Gilberta Gerônima em: que blasfêmia*, foi criado e dirigido por Josy Souza. A personagem-título, Doutora Gilberta Gerônima, estuda a razão da violência contra as mulheres e expõe no palco suas descobertas científicas, ilustrando-as com personagens que refazem o percurso histórico da submissão feminina, dos "tempos primitivos" até o contexto atual. As atrizes são "cobaias" da pesquisa da doutora, que emprega entrevistas e hipnose para estudar de perto diversas situações de conflito entre casais. Josy de Souza costurou no espetáculo, em parceria com as atendidas na Casa, textos de José Saramago, Simone de Beauvoir, Aristóteles, entre outros autores. Segundo Josy (apud Campos, 2008, s.p.): "A Gilberta Gerônima [...] no final faz uma crítica, a partir de um apanhando de toda essa história de violência contra a mulher".

A segunda montagem do coletivo (apresentada em 2008), *Acorda Alice*, tinha texto e direção de Josy Souza e trazia quadros que discutiam o papel das mulheres e a "sobrecarga" social sobre elas depositada. Homossexualidade, discriminação, preconceito de raça e o ciclo da violência são alguns dos temas do espetáculo. O argumento central era o conflito entre o "novo lugar" da mulher no século XXI e as contradições ainda presentes na sociedade.

No espetáculo, o primeiro quadro mostra a mulher vítima de violência e seu isolamento do mundo, sucedido por "Círculo da violência", que discute como o abuso contra a mulher é "herdado" de uma geração para a outra, com o consentimento da sociedade. "Confissão poética" conclui a montagem,

com poemas de Elisa Lucinda e Clarice Lispector, e outras confissões poéticas, numa homenagem às mulheres. No quadro de encerramento, as atuantes vão além de seus conflitos, por meio da reconstrução do imaginário e da afirmação de uma nova "postura" frente ao mundo, sugerida pelos poemas.

Em 2008, com treze integrantes no elenco, o grupo ensaiava semanalmente e coletivizava as funções criativas (cenografia, figurinos e interpretação), com a orientação de Josy Souza (funcionária da Secretaria da Cultura; e a única com "formação em Teatro") e apoiado pelas secretarias de Cultura e Assistência Social e Cidadania. As participantes destacam os progressos atingidos desde a integração ao grupo, enfatizando a superação dos traumas da violência, com o aumento da sociabilidade e autoestima e a afirmação de novas referências de "identidades".

Os espetáculos do grupo alcançaram a dimensão artística e o "efeito terapêutico" pretendidos, permitindo a repercussão dessas experiências de superação ao público. Em 2012, a Casa Beth Lobo continua a divulgar as atividades do grupo, embora suas experiências cênicas não encontrem a partir daí novos registros na mídia voltada para a produção teatral profissional.

O As Loucas de Pedra Lilás foi fundado em 1989, no Recife, dentro do movimento feminista, tornando-se uma ONG em 1996. Nessa estrutura, a coordenação geral ficou a cargo de Ana Bosch e Gigi Bandler; a orientação pedagógica, de Cristina Nascimento; e a administração, de Cristina Maia. Excetuando Maia, as demais faziam parte do elenco fixo do grupo, que conta hoje com atrizes mais jovens e, eventualmente, encontra novas participantes nas oficinas e entre voluntárias para as apresentações (Matos, 2008).

Entre seus objetivos, o grupo de teatro e ação política busca promover a cidadania por meio do teatro e desmistificar o feminismo, empregando uma liga irreverente entre humor e conscientização social. Seus temas de interesse são vários e sempre de grande repercussão social:

> Contra os fundamentalismos – ilustrando a campanha das mulheres latino-americanas; saúde reprodutiva – a maternidade segura, o direito de decidir; a prevenção de câncer; violência contra a mulher – o(não) atendimento na saúde, na segurança e na justiça; as redes de solidariedade; o HIV/Aids – a ética nas relações amorosas e solidariedade com portador@s; o trabalho doméstico – seu valor social; as mulheres na História – a conquista dos direitos; o empoderamento; saúde mental – a reforma psiquiátrica; diversidade sexual – o

> preconceito, a homofobia, a lesbofobia e a liberdade sexual; racismo – identidade, cidadania das mulheres negras; a exploração sexual infantojuvenil – as respostas da cidadania; hanseníase – informação e mobilização (As Loucas de Pedra Lilás, s.d.).

Os marcadores de identidade são colocados em enquadramentos diversos, da saúde pública à cultura, da política agrária à cidadania, da educação à política partidária. A "questão feminina", portanto, é o recorte através do qual são observadas muitas outras áreas da sociedade; o que estabelece uma relação estreita entre gênero, raça, classe social, opção sexual, faixa etária e etnia.

Em 2004, o Loucas de Pedra Lilás inaugura seu primeiro espaço público. As apresentações teatrais, contudo, ocorrem em seminários, festivais, encontros políticos, marchas e toda sorte de manifestações, dentro e fora de teatros, em qualquer local onde exista uma oportunidade de interferência. Para o grupo, a experiência teatral é um meio para atingir a comunicação "universal". Segundo Bandler, coordenadora do Loucas de Pedra Lilás:

> Faço parte de um grupo que começou com o teatro, sem medo do ridículo, unindo a política e a arte de forma mais simples, que pudesse envolver mais gente e para mais gente. Vou tratar da experiência da Louca de Pedra Lilás, de comunicação universal, que liga o belo, propõe a reflexão de forma bem-humorada, no intuito de abrir a mente para a nossa luta.(Le Fil Comunicação, 2008)

As apresentações teatrais criadas pelo Loucas de Pedra começam em 1988, com *O que Rita Lee* ensinou ou *A vaca louca* (sobre maternidade segura) e incluem instalações, *performances*, espetáculos, esquetes e músicas de intervenção e teatro de rua, com elementos de *agitprop*. *Fou fou da Dafé – os 500 anos e as mulheres*(de 2000, sobre a participação feminina na construção da sociedade brasileira), *Chega de dor* (de 2001), *Todo mundo tem um pouco!* (de 2001, sobre saúde mental), *Mamy blue* (de 2001, sobre mortalidade materna), *Muntu* (de 2001, sobre a mulher negra, reapresentado em outros formatos ainda em 2011), *Com a força da goela* (de 2003-2008, sobre os fundamentalismos), *Eta trabalheira* (de 2007, sobre a reforma política), *Otro mundo es...* (de 2006, sobre a relação entre as realidades do Primeiro e do Terceiro Mundos), *Good trips and bad trips* (sobre a quebra de patentes, de 2005), *Para bom entendedor...* (de 2005, sobre gravidez indesejada), *Qual*

é a bronca?(sobre a diversidade afetivo-sexual, de 2005), *Toré dasirreverentes* (*performance* no Dia da Mulher, de 2008) e *Estado Laico – thriller feminista* (de 2013, com o apoio da Associação de Mulheres Brasileiras) exemplificam a extensa gama de interesses e campos de atuação do grupo.

Com as atrizes vestidas de preto e com máscaras de maquiagem branca, os espetáculos do Loucas de Pedra misturam estilos teatrais (teatro de texto, teatro de rua, musical, circo, palhaçaria, danças populares etc.) e linguagens variadas (além do teatro, a *performance*, a música, a dança e instalações visuais) para discutir os temas desejados. A música e a visualidade exacerbada, com poucos elementos de cenografia, ajudam a veiculação das histórias no espaço das ruas.

As origens dos textos e das cenas também são muitas. Racismo, história da mulher negra e a sua vivência da discriminação racial e da violência inspiram *Muntu* (de origem banto, o termo quer dizer "poder de realização"). Nesse espetáculo, as Loucas... fazem sua primeira incursão teatral com foco especial na realidade da mulher negra. Criado coletivamente, *Muntu* funde oito histórias reais a poesias (entre elas, algumas de autoria de uma integrante do grupo) e textos extraídos da obra *O livro da saúde das mulheres negras – nossos passos vêm de longe*, de Jurema Werneck, Maisa Mendonça e Evelyn C. White.

De acordo com o grupo, *Muntu* é inspirado na linguagem do grupo francês Royal de Luxe, embora as fotos do Loucas... não demonstrem nenhum traço da dimensão espetacular de *The sultan's elephant*, *La véritable histoire de France* ou *Roman photo tournage*. De fato, a comparação é desnecessária, porque o caminho do Loucas de Pedra é absolutamente singular.

Fou fou da Dafé comprova essa particularidade, anárquica e liberta de compromissos com classificações estéticas. A peça celebra os 500 anos do Brasil e enfoca a mulher na história da construção da nação, bem como sua participação política no país. Entre seus temas, as presenças indígena e negra, as rivalidades entre e intrassexos e a importância da cidadania. No espetáculo, o humor é utilizado para investigar o "dilema da construção da dignidade brasileira", por meio de trechos extraídos de *Viva o povo brasileiro,* de João Ubaldo, somado a "receitas insólitas tiradas do imaginário erótico afro-brasileiro e das tribos indígenas de Rondônia". A peça se passa numa cozinha, onde cozinheiras, reunidas para um acontecimento muito especial, resgatam o poder de luta feminino na história, inspiradas nas mulheres "que

têm esse querer tenaz de ser Dafé da vida" (As Loucas de Pedra Lilás, s.d.). A peça é concluída com a afirmação de que a verdadeira narrativa histórica é aquela que as mulheres querem que aconteça.

O aspecto didático do teatro é enfatizado em peças tais como *Eta trabalheira* e *Para bom entendedor...* A primeira apresenta uma síntese da plataforma dos movimentos sociais empenhados na reforma política e discute os itens que compõem a luta desses movimentos por uma reforma ampla e participativa, entre eles: "Mais regras de participação popular/transparência no Poder Judiciário/ampliar os canais de democracia direta/democratização dos meios de comunicação/regras para democracia representativa" (ibidem). Em *Para bom entendedor...* – cujo público alvo tem sido as agentes de saúde e estudantes –, a reflexão proposta disseca o tema da gravidez indesejada e aconselha formas de amparo e orientação (inclusive, para a contracepção de emergência), além dos caminhos institucionais de assistência e proteção, se a gravidez for fruto de violência sexual.

As técnicas de trabalho com a comunidade variam do teatro-fórum, a partir de Boal (*Sobre o direito de decidir*, realizado nas escolas públicas em 2003; *Sobre violência doméstica*, para profissionais de saúde, em 2002), apresentações de esquetes e peças e a organização de debates após as apresentações. Oficinas também fazem parte das ações do coletivo, algumas delas tomando o teatro como base da troca de experiências: *As amigas* (sobre violência contra as mulheres), *Eu mulher negra* (sobre identidade de raça), *Loucas por cidadania* (sobre o fazer teatral), *Oficinas de racismo* (sobre o preconceito de raça), *Aikidô* (treino de defesa pessoal para mulheres), *Comadre também vou nessa!* (sobre violência contra as mulheres) giram em torno de assuntos variados.

De acordo com As Loucas de Pedra, o humor é a melhor maneira de acessar a dura realidade social que inspira as peças e motiva as demais atividades com a comunidade:

> Veja quANtas LOUcas na RUa,
> as LoUCas de Pedra Lilás...
> DE novO nAS ruas
> iRão arrAsar,
> com a tiRAniA
> quE estÁ no AR.
> VEstidas de prEto,

de cARa piNtADa,
arMAdas de esPOletAs eNGrAçadAS,
(pim -pim -pim)
QuE lutA é ESsa?,
seM sANguE
e sem doR?
MEu bEm,
é mais gOsToSO
com HuMoR! (ibidem)

Além do teatro, outras formas de comunicação são empregadas, entre elas, panfletagens, palestras, vídeos (*Um outro Nordeste é loucamente possível!* e *Nossos direitos como usuárias do SUS*), *clips* (*Loucas pelo direito de decidir* e *Good trips bad trips*), CDs musicais (*9 músicas engajadas*, de 2003) e *spots* de rádio (*Até a violência contra as mulheres parar*, de 2008).

O trabalho do grupo, que impressiona pelo volume e diversidade de ações, bem como pela capacidade em estabelecer articulações com outras entidades e movimentos, é reconhecido nacional e internacionalmente. Em 2001, recebeu o primeiro prêmio 2001 V-Day, competindo com sessenta outros finalistas do mundo todo. O dinheiro do prêmio retornou ao grupo, que investiu na compra de uma câmera digital e na viabilização da gravação de seus trabalhos (AS LOUCAS..., 2001). No mesmo ano, recebeu o segundo prêmio da Unifem – United Nations Development Fund For Women, em Bonn, na Alemanha.

Nos estados de Minas Gerais e São Paulo, duas experiências com teatro revelam potencialidades a ser desenvolvidas, num tipo de teatro de cunho social que envolve a população carcerária feminina. Além de originais quanto ao público atingido, estabelecem uma relação pouco comum entre a universidade e a sociedade. No Projeto Teatro Feminino, idealizado pelo professor Magno Bucci, da Universidade de Ribeirão Preto (Unaerp), e iniciado em 2006, são desenvolvidas oficinas de teatro com internas da Penitenciária Feminina de Ribeirão Preto. A experiência de 2006 em Ribeirão Preto resultou na fundação do Grupo de Teatro Mulheres de Atenas, que encenou dois espetáculos comemorativos, *Duas famílias...e a mesma história* (para o Dia das Mães) e *Pais, pais, pais* (para o Dia do Pais), além do espetáculo de final de ano *Gran Circus Mulheres de Atenas* (Secretaria de

Administração Penitenciária, 2006). A atividade inspirou, ainda, as mostras fotográficas *Aplausos no cárcere* (em 2006) e *Liberdade em cena* realizadas por outro professor da mesma instituição (Mulheres de Atenas..., 2009).

O trabalho teatral com a população carcerária do Projeto Teatro Feminino, de acordo com o diretor Bucci, foi baseado em improvisações realizadas a partir dos relatos das internas. A reconstrução dos laços de afetividade e o resgate da individualidade eram objetivos do trabalho, que se estruturou como um "espetáculo" dominado pela comicidade e pelo absurdo, com macacos "desamestrados", palhaços, globo da morte e uma equilibrista que caminha perigosamente sobre um barbante colado ao chão. O circo abre caminho para a sensibilidade e para o imaginário (Unaerp, s.d.). O trabalho, aparentemente, não teve continuidade a partir de 2007.

Em Minas, a atriz e pesquisadora Leandra Batista coordenou voluntariamente um projeto semelhante, dessa vez no Presídio Feminino José Abranches Gonçalves, em Ribeirão das Neves, na região metropolitana de Belo Horizonte. Com as internas do José Abranches, Batista desenvolveu uma oficina teatral em 2008, utilizando jogos teatrais, cantigas de roda e improvisações. A montagem *Mulheres.G*, criação do Grupo Comboio (e texto de Ísis Baião), do qual Batista faz parte, foi apresentada no encerramento das atividades, as quais teriam continuidade em 2008, com vistas à montagem de um espetáculo pelas internas (Oficina de Teatro..., 2008). O projeto também não foi continuado.

Apesar de diferentes entre si, os grupos aqui discutidos comportam aspectos comuns, que caracterizam uma forma particular desse tipo de atuação engajada: apresentações em "locais alternativos" e à margem do mercado dito "profissional de teatro" e ação junto a entidades, sindicatos e grupos de mulheres; engajamento em outras atividades ligadas à participação das minorias na sociedade (Campanha Pró-Legalização do Aborto; Festival de *hip-hop*; Mês da Consciência Negra; comemorações do Dia Internacional da Mulher; Fórum Social Mundial; Festival Nacional da Juventude Rural; Conferência Política Para Mulheres; Simpósio Internacional sobre a Pobreza e Desigualdade no Mundo, entre outros).

Entre seus objetivos, observam o diálogo com espectadores não estritamente ligados e habituados à linguagem teatral (a palestra *A mulher e a mídia* e a leitura performática de lançamento do livro *De mim já nem se lembra*, de Luiz Ruffato, ambas com o Grupo Agni; *Por um Estado laico*, ação de rua

do Loucas de Pedra Lilás, junto ao movimento pró-aborto As Católicas pelo Direito de Decidir), buscando a participação de amadores e não atores e a fusão dramatúrgica entre elementos ficcionais e "vivenciais".

As atividades realizadas pelos Grupo Agni, Loucas de Pedra Lilás e Mal Amadas ampliam o campo de ação do teatro e rompem com alguns "modelos de procedimento" usuais em coletivos teatrais profissionais. Desse modo, distanciam-se do teatro de pesquisa de linguagem e do teatro de mercado, apontando para o teatro como comunicação social e forma de "autoconhecimento", no melhor emprego da linguagem teatral como "ferramenta". O apelo que endereçam à sociedade, com vistas à mudança de posturas frente às questões de violência de gênero e à atenção aos direitos humanos, é pioneira, democrática (em sua "horizontalidade") e radical (no sentido de sua "verticalidade").

Comparada à função social que desempenham, qualquer discussão sobre as escolhas artísticas dos trabalhos parece irrelevante.[6] As descobertas cênicas estão a serviço da solução dos conflitos e da realização de uma conscientização e "reconstrução" pessoal dos fazedores e espectadores. Pode-se dizer que esses grupos resgatam algum "elo perdido" da criação teatral com o indivíduo, no aspecto da potência transformadora da cena. Por outro lado, as linguagens empregadas constituem seus próprios "manifestos estéticos", uma vez que conteúdos sempre se precipitam em formas, cujas implicações extrapolam as fronteiras do sociodrama e podem contaminar o teatro "artístico" – como queria Moreno (1975; 1984), desafiando a "conserva cultural" da cena, dada pela herança do teatro de representação, em que estão entronados Aristóteles e Stanislavski –, ao par de serem por ele contaminadas.

A separação entre o fenômeno estético e o teatro de transformação social, portanto, não pode ser tão cartesiana; por outro lado, a ênfase consciente no primeiro ou no segundo (que, embora irmanados, não são semelhantes) por parte dos grupos, irá determinar diferentes processos de criação e resultados espetaculares. O embate com esse jogo de forças parece ser mais presente no percurso do Mal Amadas: Marta Baião enfatiza que as linguagens empregadas

---

6 Aqui, cumpre ressaltar, não se defende nenhuma hierarquia entre teatro de pesquisa, teatro comercial e teatro como ferramenta. A profissionalização e a atuação no "mercado de arte" não seriam, obrigatoriamente, destino de todos os tipos de teatro.

pelo grupo, depois de anos de trajetória, delineiam uma poética própria, que pode ser observada, sim, como um fenômeno estético (Seba, 2008).

É possível supor que, à medida que as exigências de formulação de uma "linguagem pessoal" vão se tornando mais prementes para esses grupos de teatro feminista, eles passem a caminhar em direção a realidades mais próximas ao teatro de pesquisa, sendo empurrados a conviver com exigências extras no treinamento dos intérpretes e na constituição da cena. Por pior que seja, terão de responder também à necessidade de participação na mídia e às demandas econômicas particulares, impostas pelas relações de mercado.

O feminismo está retornando à cena?

Em 2001, o Grupo XIX de Teatro, sediado em São Paulo, estreou o espetáculo *Hysteria,* seu primeiro trabalho profissional. Tematizando a condição feminina, a peça tem por inspiração relatos médicos e registros históricos sobre as histéricas do final do século XIX. A "voz feminina" do passado entremeia-se às vozes das atrizes do grupo, nutridas por um processo de colaboração que permitiu um contato aprofundado com a temática e o estabelecimento de laços pessoais das atrizes com cada um dos elementos selecionados para as cenas, do cenário aos figurinos, dos movimentos ao texto, da mesma forma, construídos em processo.

A concepção final, assinada pelo diretor Luiz Fernando Marques, sugeria a separação da plateia entre homens e mulheres. Os primeiros viam a cena de fora, num ponto de vista privilegiado, embora distanciado da ação teatral. As mulheres do público, por sua vez, eram convidadas a, praticamente, atuarem junto com as atrizes, ocupando o mesmo espaço da representação e, por vezes, conversando com as personagens. Ficavam, assim, numa posição ambígua, entre espectadoras e atuadoras (sendo, também, observadas pela plateia masculina).

Hysteria logo tornou-se um espetáculo de sucesso. Apresentado sempre em espaços não convencionais (um palacete em Higienópolis, São Paulo, um casarão no Cosme Velho, no Rio, outro casarão no Largo da Ordem, em Curitiba e uma sala da Vila Operária Maria Zélia, entre outros espaços), ultrapassou os limites de um "espetáculo de estreia" de um coletivo jovem,

recém-saído da universidade, para representar o Brasil em festivais internacionais, na França, Cabo Verde e Portugal, além de cumprir temporadas de casas lotadas, que se estenderam até 2008.

Na maioria das críticas sobre o espetáculo, reunidas na edição idealizada pelo grupo (Grupo XIX de Teatro, 2006), as avaliações compreendem a dimensão reveladora da discussão proposta sobre a identidade feminina, aproximando a condição dessas mulheres do século passado à das mulheres de hoje. Muitos textos evidenciam De maneira que não deixa de ser surpreendente, muitos textos evidenciam o sexo dos comentadores, que se veem convidados a depor pessoalmente sobre a experiência vivida como testemunhas-depoentes da montagem. Segundo Sérgio Maggio (2006, p.95):

> Do ponto de vista masculino, assistir o espetáculo *Hysteria* parece, a princípio, sensação de plateia passiva. As mulheres-espectadoras estão à frente lentamente se transformando em personagens junto com as atrizes. Os homens ficam sentados, aparentemente ignorados, quase invisíveis. [...] A impressão de testemunha vai sutilmente desaparecendo cena a cena. O peso da herança machista futuca. Aos poucos, invade a consciência o gosto amargo de fazer parte do gênero opressor.

O feito não é de pouca envergadura, considerando a tradicional "neutralidade de gênero" que caracteriza o fazer teatral e, sobretudo, a reflexão crítica. Além de retomar de maneira original o tema da condição das mulheres, *Hysteria* logra estabelecer uma relação íntima com espectadores de ambos os sexos, ao mesmo tempo incluindo e diferenciando homens e mulheres. A hierarquia de gênero é revelada na estrutura do texto e da encenação, mas opondo de maneira muito delicada as situações do par homem/mulher. O espetáculo constrói um sentido especial de cumplicidade entre atrizes e espectadoras, mostrando uma "intenção feminista", mas sem culpabilização; equilibrando-se, como diz Pallottini (2002), "entre a denúncia e o deleite".

A má conduta das mulheres (traduzida no desajuste aos papéis de mães, esposas e filhas responsáveis), que segundo Charcot era parte do quadro que justificava o tratamento de exclusão dado às histéricas, é revelada como uma construção, parte do drama social, ideologicamente motivada pelo ponto de vista masculino. O mesmo drama está espelhado na montagem, que deixa

claro o quanto as visões de homens e mulheres são, de fato, diferenças de posicionamento, convencionalmente demarcadas.

De maneira muito diversa, o núcleo Atuadoras exemplificou o resgate de algumas preocupações abandonadas pelas mulheres criadoras no Brasil, no que tange à relação entre teatro, pesquisa de linguagem e gênero. Com um histórico de trabalho pouco extenso, até sua aparente dissolução em 2009, o Atuadoras, formado pelas atrizes Maysa Lepique, Jhaíra, Mônica, Evelyn Christina e Daniele Ricieri (além de outras artistas convidadas), estreou dois anos antes com o espetáculo *Mulher a vida inteira – diálogos de atuadoras,* baseado em depoimentos de mulheres, recolhidos pelo grupo, sobre "o que é ser mulher hoje". Voltado para a questão da violência doméstica, o espetáculo traz, em quadros interligados, diversos aspectos da convivência feminina com os abusos exercidos por seus parentes e parceiros.

As cenas se sucedem, sugerindo menos a narrativa sobre o percurso de personagens, envolvidos numa única situação de conflito (no sentido mais tradicional de "drama"), do que a exemplificação de um discurso, representado por diferentes facetas de uma mesma realidade: a "história da mulher que refletia" (a "cena das velhas"), a "cena do aborto", a "cena do depoimento da mulher da rádio", a "cena de abuso sexual da menina pelo pai", a "cena da cebola" e a "cena de violência doméstica", quando a filha aparece na casa da mãe de olho roxo, são nomes empregados pelas Atuadoras para definir os momentos do espetáculo.

Partindo de uma premissa de relação com o espectador semelhante à proposta por *Homem não entra*, já discutido aqui, *Mulher a vida inteira* foi criado para ser apresentado em grupos exclusivos de mulheres. A apresentação para plateias "privilegiadas" tinha por objetivo criar um vínculo de intimidade entre palco e plateia que permitisse a exposição pessoal das espectadoras, incentivadas pelo grupo a debaterem o tema da violência após as apresentações da peça. A constituição desse laço (que principia com a adoção, pelo elenco de atrizes, dos depoimentos reais de outras mulheres, e se completa no encontro com a plateia também diferenciada por gênero) funciona por meio da valorização das identidades individuais, exploradas a cada cena, porém numa construção em que as diferenças particulares são sobrepujadas e englobadas por um sentido de comunidade. Segundo Lepique (2008a, s.p.):

> Impressionante como nos apropriamos das falas das mulheres entrevistadas e criamos nossas vidas ali. Fazer uma apresentação da peça é responder intimamente o que é ser mulher pra mim. E quando vislumbro a resposta, o que vejo são minhas parceiras e as mulheres na minha frente.

As apresentações aconteceram em teatros (a estreia foi no Teatro Coletivo Fábrica, em São Paulo), em galpões, em sedes de associações e na rua. A presença coletiva das mulheres nesses espaços, para o grupo, representava a conquista de visibilidade pública para o problema das mulheres, mas com a garantia proporcionada por um território "feminino". O grupo passou por diversos espaços onde o encontro com grupos de mulheres de diferentes classes e extratos sociais pudesse ser privilegiado: junto ao Centro Cultural Lélia Abramo, nos equipamentos da prefeitura (os Ceus e Casas de Cultura de São Paulo), nos Centros de Defesa da Criança e do Adolescente (Cedeca), no Setor de Gênero do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem-Terra (MST) (Escola Florestan Fernandes, em Guararema), na Penitenciária Feminina de Sant'Ana, na Associação de Produtores Rurais de Jundiapeba e Região, na Penitenciária Feminina de Salvador, no grupo feminista União de Mulheres de São Paulo e nas unidades da Fundação Casa (também em São Paulo). Eventos públicos, tais como o Primeiro Seminário de Jovens e Mulheres do Partido dos Trabalhadores, também foram palco do espetáculo.

Dirigido por Renata Zanetta e com a participação de um "colegiado" de colaboradoras (entre pesquisadoras, sociólogas e jornalistas), além das atrizes, o espetáculo assumiu uma forma de ação e um discurso que poderiam ser considerados feministas. O grupo teve apoio do prêmio Funarte de teatro Myriam Muniz, o que permitiu a realização de espetáculos sem a cobrança de ingressos e certa autonomia em relação ao mercado teatral profissional. Encerrando esse primeiro processo, o Atuadoras prepara seu novo projeto, *Das grades às ruas*, que também trata da questão de gênero, mas dessa vez, em relação ao problema da população carcerária. Por mais óbvia que fosse, a adesão a uma "identidade feminista", contudo, parece ainda delicada para as integrantes do grupo. Segundo Lepique (2008b, s.p.):

> A minha intuição já havia indicado que usávamos o universo feminino apenas como pretexto para falar de algo maior – felizmente ela estava certa!!!!!!!

> Hoje a intuição deu lugar à experiência.[...] Seja qual for o recorte que se faça – de gênero, raça, credo... – se a questão é humanitária, é legítima.

Segundo Jhaíra (2008, s.p.):

> Como definir uma pessoa que dialoga com os movimentos que lutam pelos direitos da mulher, da criança e do adolescente, dos índios, dos negros, dos proletários... que faz parte dos movimentos culturais pela democratização da arte...? [...] para ficar mais fácil continuo apenas sendo cidadã, aquela que reivindica o direito de ser "humana" e não mercadoria, e o mesmo direito a seus semelhantes [...].

A Kiwi Cia. de Teatro é uma companhia mista (em termos de gênero), dirigida por Fernando Kinas desde sua fundação, em 1996, em Curitiba. Seus objetivos de trabalho enfocam a dramaturgia (Edward Bond, Kafka, Nelson Rodrigues, Guy Debord, Hilda Hilst, Heiner Muller, Israel Horowitz, Jean-Jacques Rousseau e Karl Marx estão entre os autores que inspiraram as criações do grupo) e a encenação contemporâneas, além da preocupação com a relação entre arte e ideologia. Fábio Salvatti, Fernanda Azevedo, Fernando Kinas, Márcia Bechara são os componentes fixos do grupo, em sua formação atual (já sediado em São Paulo), que conta, ainda, com colaboradores nas áreas de sonoplastia, programação visual, iluminação, cenografia, figurinos, videoarte.

A carne (com roteiro e direção de Kinas) é o primeiro espetáculo da Kiwi que tematiza diretamente o problema de gênero, nas palavras do grupo, "a opressão de gênero, a violência contra a mulher e as relações entre patriarcado e capitalismo" (Kiwi Cia. de Teatro, 2008b).. A experiência com o tema levou a ala feminina da companhia (Márcia Bechara e Fernanda Azevedo) ao Actions of Transfer: Women's Performance in the Americas, realizado em novembro de 2008 na Universidade da Califórnia (Ucla), em Los Angeles.

Actions of Transfer: Women's Performance in the Americas, que também teve a presença do Atuadoras, reuniu em quatro dias de encontros artistas, ativistas e estudiosas de teatro (entre outras, Sue-Ellen Case e Susan Leigh Foster encabeçam a lista, que reunia críticas feministas e pesquisadoras de *performance* e *women's studies*), discutindo teatro e intervenção social, com destaque para "[...] temas sobre naturalidade, gênero e sexualidade,

encontros transnacionais/globais, trabalho, violência doméstica e acesso aos recursos materiais".

No evento, as atrizes da Kiwi apresentaram um resumo da incursão da companhia pelo universo de gênero, observado não a partir da perspectiva individual "psicológica", mas das "estruturas sociais", conforme informações do grupo (Kiwi Cia. de Teatro, 2008a). No vídeo do grupo sobre seu trabalho em *A Carne,* as reflexões de Michelle Perrot sobre as mulheres nos espaços público e privado motivam a cena I. Na cena II (Espelho), aparecem objetos "tipicamente" femininos. Um trecho de Elfriede Jelinek, somado a estatísticas sobre a violência contra a mulher, são a base da cena III. A cena IV mostra as atrizes em treinamento, se exercitando. A cena final traz excertos de músicas sobre os temas da culpa e da redenção, criticando o fundamento sexista do cristianismo.

São parceiros do projeto o Instituto e Ponto de Cultura Religare, o Instituto Pólis de São Paulo, a Ecos Comunicação em Sexualidade e a Sempreviva Organização Feminista (SOF). O engajamento a propostas feministas, contudo, vai além da articulação com instituições ligadas aos movimentos das mulheres, aparecendo também nas justificativas do projeto atual do grupo, bem como em alguns dos procedimentos de construção do espetáculo, baseados no teatro dialético brechtiano (que também inspira parte do teatro feminista fora das fronteiras nacionais): estrutura épica, articulação entre momentos dramáticos e narrativos, distanciamento crítico, recusa da ênfase psicológica (intersubjetiva) na criação das personagens e no desenvolvimento da trama; conexão com a realidade social atual; quebra da separação entre palco e plateia, revelação do enquadramento (uso de projeções, músicas etc.) e fusão, no roteiro-texto, de fontes textuais diversas, implicando em níveis de linguagem e pontos de vista concorrentes.

O teatro pós-dramático de Hans-Thies Lehmann e Denis Guénoun é citado como influência na empreitada, além da própria Elfriede Jelinek (autora feminista e marxista, prêmio Nobel de Literatura de 2004). O projeto Morro como um País – 50 anos do golpe, iniciado em 2012-13, tem roteiro do também diretor Fernando Kinas e é baseado em Dimitris Dimitriadis e Edward Bond, entre outros autores. A discussão sobre a memória da ditadura brasileira proposta no espetáculo, composto por trinta quadros independentes sobre a tortura e outras formas de violência institucional, é encarnada pela atriz Fernanda Azevedo. Azevedo (apud Natarelli, 2014, s.p.) explica:

> Mais do que um processo de catarse, o que nos interessa é pensar junto com as pessoas o que significou a ditadura e o que significa hoje. Nós não nos distanciamos dos sentimentos: o público pode ficar mal ou rir numa cena, mas o efeito de distanciamento, que vem do teatro do Brecht, é muito importante. É nele que se encontra o espaço para o pensamento e para o diálogo verdadeiro entre o que está acontecendo em cena e o público. Porque, se o teatro pode ajudar em alguma coisa, é justamente nesse processo de revelar coisas que antes não éramos capazes de ver. E é através da observação comum e do "pensar junto" que podemos propor saídas para os problemas.

Ainda que o gênero feminino não seja o foco temático e que a peça não pretenda despertar um tipo de identificação próxima aos efeitos de um teatro de teor dramático, a presença da atriz oferece destaque para o choque entre o sujeito e os discursos. É interessante notar como no projeto da Kiwi não aparece a ênfase em termos tais como "troca de experiências" e "formulação de uma voz autoral" por parte das atrizes. O projeto de transformação das relações sociais de gênero que adota parte, assim, de pressupostos bastante contrastantes com os do Mal Amadas, do Loucas de Pedra e até mesmo do Atuadoras.

Por certo, a postura mais marxista do grupo está refletida nas intenções de priorização de um recorte mais conceitualmente embasado, assim como na predileção por uma discussão política que relaciona o preconceito e as desigualdades de gênero às macroestruturas, reunidas sob a égide do "patriarcado". Embora se apresente de maneira diversa de um teatro feminista com tendência essencialista (crítica constante aos projetos mais atrelados ao feminismo cultural) e seja realizado por um grupo "misto", os projetos que resultam nos espetáculos *A carne* e *Morro por um país* colaboram para reestabelecer – direta ou indiretamente – a discussão de gênero na cena brasileira, com o mérito de reaproximar o debate sobre a realidade das mulheres do teatro de pesquisa de linguagem.

A autonomia de pesquisa é garantida por uma série de apoios institucionais, como o Ministério da Cultura (Minc), a Petrobras, o Sesc e a Lei de Fomento ao Teatro da Prefeitura Municipal de São Paulo. O aspecto do financiamento é relevante, porque permite que a proposta cênica e a postura política do grupo sejam mantidas com alguma continuidade e independência das "leis de mercado", viabilizando a combinação entre temas controversos,

enfoque crítico em relação às estruturas sociais e disposição de combate (conforme demonstrado em *Teatro/mercadoria – espetáculo e miséria simbólica*, projeto do grupo realizado em 2007). Curiosamente, o espetáculo *A carne*, já apresentado, não foi discutido pela crítica especializada atuante na grande imprensa.

O As Marias da Graça, do Rio de Janeiro, construiu seu percurso de modo totalmente diverso dos exemplos anteriormente citados. Formado por quatro atrizes (na formação atual, Geni Viegas, Karla Conca, Samantha Anciães e Vera Lucia Ribeiro) em 1991, o grupo pesquisa a linguagem do *clown* e a comicidade feminina. A identidade da pesquisa que realizam reside na dupla cotidiano feminino/comicidade popular. Em sua política de trabalho, buscam democratizar o acesso ao público, apresentando-se em espaços públicos (ruas, associações, centros comunitários, teatros etc.) a preço popular ou sem cobrança de ingressos.

Tem areia no maiô (sobre uma ida à praia, num dia de sol, no Rio de Janeiro), de 1992, *Pra frente Marias* (uma partida de futebol, em homenagem à Copa do Mundo), de 1998, *Mandando bala* (uma competição entre as palhaças, em que cada uma conta uma história, com a ajuda do público), de 2001, *Zabelinha* (baseado num conto tradicional, recolhido por Câmara Cascudo), de 2008, *As maiores atrizes do moondo* (com trechos de outros espetáculos), *Dua Palhaças* (sobre a amizade entre duas palhaças e questões existenciais) e *O bicho vai pegar* (uma farsa de picadeiro, baseada em *A menina virou,* com texto de Laudi Regina Martelli e direção de Vic Militello) são os espetáculos de repertório das Marias da Graça. Os "temas femininos" aparecem também nas esquetes de cerca de quinze minutos, "tipo: casamento, botox, plástica, filhos etc." (As Marias da Graça, 2008).

Em paralelo aos espetáculos, o grupo desenvolve atividades pedagógicas para mulheres e coordena a Associação de Mulheres Palhaças As Marias da Graça, que opera desde 2003, com a intenção de promover encontros, oficinas e projetos com outras comediantes mulheres. O festival Esse Monte de Mulher Palhaça, evento anual realizado no Rio de Janeiro, é uma das atividades que o grupo e a associação vêm realizando. Iniciado em 2005, o evento é o primeiro festival nacional voltado para a comicidade feminina. A segunda versão, de 2007, reuniu 21 espetáculos nacionais e internacionais e promoveu palestras e oficinas, discutindo a participação das cômicas mulheres no circo e no teatro. A quinta e última versão até o momento do evento,

em 2013, celebrou a feminilidade, não sem antes questionar: "Os desejos femininos, seu perfume, sua voracidade, seus tormentos, seus corpos nus, suas danças e sua gana em entender: para que estamos aqui? Quem é nosso público? Por que somos palhaças?" (As Marias da Graça).[7]

Os esforços do As Marias da Graça colaboram para a transformação de uma tradição cênica predominantemente masculina: aumentar a visibilidade das inovações trazidas pelas mulheres para a bufonaria, a *clownerie* e a comédia popular é uma estratégia que viabiliza a releitura da trajetória "esquecida" das comediantes do passado e abre possibilidades para incursões futuras. Para o grupo, o gênero cômico não é "neutro", o que torna a discussão sobre os papéis sociais de homens e mulheres absolutamente relevante para o processo criativo e para a leitura do trabalho que realizam. Segundo As Marias da Graça (apud Néspoli, 2008b):

> Existem várias palhaças que trabalham tendo como referência as *gags* tradicionais. A gente escolheu um outro caminho, criamos nossas próprias referências. Para nós, a palhaça (e o palhaço) trabalha com a verdade, o humor vem de dentro para fora, o que imprime uma autenticidade às questões.

A autenticidade que transparece no humor crítico da palhaça e do palhaço estão imbricados às diferenças entre homens e mulheres no mundo, sobre a qual o gênero cômico trabalha. O riso resulta diferente quando recursos tais como o travestimento e *gags* baseadas na corporeidade (espancamentos, quedas etc.) são empregados por *clowns* de cada um dos sexos. Mesmo que as palhaças não tematizem o cotidiano das mulheres, limitando-se ao emprego de piadas e cenas "tradicionais" para sua criação, elas vão tratar sempre da inadequação. Para As Marias da Graça, essa possibilidade de exploração daquilo que está fora da norma, necessária para a construção da "graça", também condiz com os objetivos de autoconscientização e de desnaturalização de padrões, tão necessários para a liberação feminina. Esses são dois aspectos trabalhados nas oficinas que as *performers* do As Marias da Graça ministram, tanto para atrizes quanto para a comunidade.

7 Mais no site do grupo: http://www.essemontedemulherpalhaca.com.br/2013/?page_id=14&lang=en. Acesso em: 5 fev. 2016.

O fato de a companhia ser composta só por mulheres, segundo o grupo, foi motivador desse interesse pela comicidade visto pelo viés das mulheres, o qual acabou tornando-se identidade do coletivo e uma das razões de seu reconhecimento. O trabalho do As Marias da Graça na área de gênero já motivou dois prêmios (Global Fund for Women, de São Francisco, Estados Unidos, e o IV Concurso de Empreendimentos Exitosos Liderados por Mulheres, dado pela Rede Mulher de Educação, de São Paulo), que indicam a reverberação proporcionada pelo trabalho do grupo nos campos artístico e social (As Marias da Graça, s.d.).

Os festivais de teatro de mulheres, que na Europa e América do Norte tornaram-se estímulo para a produção e ocasião de trocas entre realizadoras, também são parcos na história do teatro brasileiro. Vértice Brasil, organizado com o apoio do Centro de Artes da Universidade do Estado de Santa Catarina (Ceart-Udesc) e da Fundação Catarinense de Cultura, é um raro exemplo de evento dessa natureza no Brasil. Realizado no Centro de Artes da Udesc e no Centro Integrado de Cultura (CIC), em Florianópolis, em 2008, propôs reunir artistas mulheres oriundas de vários lugares do país, além de convidadas estrangeiras, criando uma conexão nacional com o Magdalena Project (Rede Internacional de Mulheres no Teatro Contemporâneo), que será abordado no próximo capítulo.

O Vértice Brasil pretendeu, nas palavras de suas criadoras, rever a questão da visibilidade da criação e do pensamento sobre o fazer teatral das mulheres, apontando para perspectivas inovadoras para as questões no território nacional (Vértice Brasil, s.d.). Para tanto, o Vértice Brasil incluiu uma amostragem de espetáculos teatrais da própria Udesc, ao lado de encontros de reflexão e debates, oficinas práticas, vivências (oficina de curtíssima duração) e de uma exposição fotográfica sobre mulheres em cena (da fotógrafa Cleide de Oliveira).

As oficinas realizadas com Jill Greenhalgh, Julia Varley, Leo Sykes e Ana Cristina Colla trouxeram para primeiro plano a prática teatral e a relevância da troca de conhecimentos entre atrizes, diretoras, cantoras e *performers*. Por meio da experiência prática, as discussões sobre corporeidade, autoria, linguagem artística e procedimentos de trabalho tornam-se mais concretas e compreensíveis. A "tradição teatral" das mulheres deixa de ser, desse modo, uma formulação teórica, distanciada e sem reverberação na cultura teatral em gestação hoje.

Jill Greenhalgh ministrou o *workshop* A Presença da *Performer* Feminina. Atuando como diretora, produtora, *performer* e professora há trinta anos, Greenhalgh circula profissionalmente por diversos países e está estabelecida no País de Gales, onde é conferencista no departamento de Estudos de *Performance*, na Aberystwyth University. Em 1986, foi uma das fundadoras do Magdalena Project e continua seu trabalho nos encontros e festivais voltados para o mesmo enfoque. Nos últimos três anos, vem desenvolvendo o projeto The Acts Vigia, que oferece uma resposta da artista ao "feminicídio" promovido na fronteira entre México e Estados Unidos.

No The Acts Vigia, Greenhalgh trabalhou sobre a ideia de que tudo tem seu oposto, elemento que considera fundamental em sua criação. No Vértice Brasil, sua proposta foi investigar a "qualidade da presença" na cena e encontrar maneiras de potencializar a atenção e a autoridade da intérprete feminina por meio da *performance*, por via de exercícios físicos. Na oficina, o conceito do "momento anterior" – "o momento imediatamente anterior à queda, ao salto, ao corte, ao beijo, ao adeus, ao grito, ao tiro, ao início da corrida" (Vértice Brasil, s.d.) – serviu como base para desenvolver a clareza da intenção da ação, na qual se encontra esse potencial.

Julia Varley desenvolveu a oficina intitulada O Eco do Silêncio – Dramaturgia Vocal, que prometeu centrar atenção no trabalho com a unidade formada entre impulsos físicos e vocais. Varley, de origem inglesa, reside e trabalha na Dinamarca desde 1976, integrando o Odin Teatret, dirigido por Eugênio Barba, e também participa do Magdalena Project desde sua fundação, em 1986. Seu trabalho, contudo, não se resume à atuação em produções do Odin e em seus espetáculos solo. Varley dirige, ensina, escreve (com textos em várias publicações internacionais) e organiza publicações (a revista *Open Page* é editada por ela) e eventos teatrais (entre eles, os encontros do Magdalena Project, o Transit Festival, em Holstebro, Dinamarca, e o International School of Theatre Anthropology (Ista), também em Holstebro).

As demonstrações da atriz fundadora do Odin constituem o depoimento vivo desse percurso aprofundado de pesquisa na área teatral, com destaque para o trabalho sobre as ações físicas e os usos da voz, em integração com a corporeidade. O mesmo cruzamento entre fisicalidade e voz foi abordado na oficina que ministrou no Vértice, tanto na voz cantada quanto na voz falada e na passagem entre ambas. Varley também explorou os diálogos entre texto

(dramatúrgico) e ação corporal e vocal, e a voz produzida individualmente e em coro, sempre na relação com a espacialidade.

Leo Sykes (diretora inglesa residente em Brasília, onde dirige o grupo teatral UdiGrudi) coordenou o *workshop* Diretora-Norteadora, e Ana Cristina Colla (atriz criadora do Grupo Lume – Núcleo Interdisciplinar de Pesquisas Teatrais), de Campinas, o *workshop* Corpo Multifacetado. Além do Circo Teatro UdiGrudi, Sykes é diretora visitante do Teatret Om (Dinamarca), onde já dirigiu dois espetáculos, e coordena o Encontro de Diretores, que enfoca a direção teatral e reúne diretores anualmente na Capital Federal. Participante do Magdalena Project desde seu princípio no País de Gales, Sykes também foi diretora assistente de Eugênio Barba de 1991 a 1996, e escreveu tese de doutorado sobre as técnicas de direção por ele empregadas.

Sykes propôs investigar a criação e construção do material cênico em parceria com o ator, tendo em vista a geração de cenas para um espetáculo "sensorial", não apenas fundamentado no *logos* racional. Abordou o processo de criação teatral, desde o levantamento e a seleção de material (a partir de objetos e da exploração da espacialidade) até sua organização em pequenas cenas (como parte de um "esboço" de espetáculo-estudo). A escolha dos procedimentos e a importância da "costura sensível", por parte do diretor, foi o principal problema investigado.

No Lume desde 1993, Ana Cristina Colla desenvolve pesquisas sobre comicidade (o *clown* e a utilização cômica do corpo), *mimesis* corpórea, treinamento de exaustão e dança pessoal. Seu mestrado em Artes Cênicas pelo Instituto de Artes – Unicamp, cujo título era *Da minha janela vejo: relato de uma trajetória pessoal de pesquisa no Lume*, deu origem ao livro de mesmo nome, publicado pela Hucitec. O foco do trabalho de Colla foram os elementos técnicos experimentados pelo Lume, que fundem os limites entre dança, teatro e *performance*. A centralidade do corpo, entendido como "entidade concreta e multifacetada" e "imagem em movimento" (com qualidades diferentes de vibração), bem como suas potencialidades expressivas, foi experimentada na oficina no Vértice, a partir de diversas técnicas orientais e em trabalhos de alongamento, segmentação, enraizamento e força, entre outros elementos de treino do grupo de Campinas.

As vivências completaram a experiência prática oferecida às participantes do festival. Marisa Naspolini (atriz, diretora, produtora teatral e professora no departamento de Artes Cênicas do Ceart-Udesc, graduada em

Comunicação Sociale organizadora do Vértice)coordenou a vivência Confissão e Ação, e Monica Siedler (graduada em Licenciatura em Artes Cênicas pela Udesce mestre em teatro pela mesma universidade), a vivência Composição do Movimento. Naspolini propôs experienciar uma composição a partir de práticas que exploram a relação entre impulso interno e organização formal do movimento. Analista de movimento pelo Laban/Bartenieff Institute, de Nova Iorque, reuniu fundamentos dos *efforts* de Laban aos *authentic movement* da educação somática, articulando as dinâmicas à espacialidade e o pulso confessional à construção artificial "consciente" da elaboração coreográfica.

Monica Siedler centrou fogo no treinamento com ações dinâmicas (que compreendem variações de qualidades de energia, ritmo e segmentação dos movimentos) e o movimento no espaço para a preparação do intérprete cênico. A construção de partituras físicas, a partir desses aspectos do movimento, motivou a criação de narrativas curtas, revelando os sentidos das ações.

Setas foi o nome dado ao conjunto de palestras sobre temas ligadas ao teatro das mulheres e ao Magdalena Project, que apoiaram com subsídios teóricos as experiências de treinamento. Em palestras e debates, discutiram-se os compromissos e objetivos do Magdalena (por Jill Greenhalgh), a figura mítica de Madalena e sua força de transgressão do feminino (por Eliane Lisboa), o teatro feminista (por Brígida de Miranda) e a experiência do Transit Festival, que vem reunindo artistas mulheres do mundo todo desde 1992 (por Julia Varley). Varley também realizou a demonstração *Vozes do silêncio*, sobre sua pesquisa em torno da construção vocal nos espetáculos do Odin Teatret.

A realização do Vértice Brasil foi oportunidade ímpar de contato com o Magdalena Project e com duas de suas fundadoras mais atuantes, Jill Greenhalgh e Julia Varley. As trocas formais durante as palestras e *workshops*, bem como os encontros informais, mostraram-se esclarecedores da importância da formação de redes auto-organizativas, que transformam a ideia do "empoderamento feminino" (usual nos debates sobre a reação feminina à desvalorização da mulher nas sociedades ocidentais) em termos condizentes com a realidade do novo século, quando os ideais de diversidade pedem a invenção de novas formulações para a coletividade e outros modelos de relações de colaboração (seja na arte ou na sociedade).

É possível afirmar que o Vértice Brasil vem demonstrando, nas versões de 2008, 2010, 2012 e 2014, a eficiência de encontros desse tipo para o estímulo à pesquisa e ao registro de obras já realizadas por mulheres, assim como às novas criações. Diferentes combinações que a relação gênero feminino e teatro pode estabelecer revelaram-se ali: entre as muitas alternativas possíveis, estão as mulheres criadoras, mulheres que discutem questões da realidade atual na cena e mulheres em cujas obras o feminismo é orientação política essencial. Embora essa não tenha sido ainda a maior conquista do Vértice Brasil, os festivais de produção de mulheres podem vir a tornar-se espaços de "desafio estético" e reserva inventiva para as criações "alternativas" que, na realidade brasileira, são obrigadas a associar discursos hegemônicos e marginais, e enfrentam, elas também, a mediocridade artística das leis de mercado.

A opção do Vértice de 2014 em reunir em residência artística sessenta artistas mulheres durante uma semana para viver a experiência de processos criativos, conduzidos por criadoras voltadas para o tema do diálogo entre corpo, voz e gênero feminino (Clara Lee Lundberg, da Suécia, Linda Wise, da França, e Ana Cristina Colla, Raquel Scotti Hirson e Naomi Silman, três integrantes do Grupo Lume, do Brasil) demonstra a ênfase na troca formativa, e não na simples realização espetacular. Essa escolha possibilita a verticalização das discussões e potencializa a geração de relações criativas e políticas favoráveis ao fortalecimento da consciência feminista.

De personagens a dramaturgas, atrizes, diretoras e técnicas

Transitando de personagens a dramaturgas, atrizes, diretoras e técnicas, as mulheres empreenderam uma revolução silenciosa nos palcos. Ocuparam espaços; enfrentaram a cegueira crítica, o "inusitado" da formulação de um discurso autoral pelo ponto de vista feminino e os conflitos surgidos com a assunção de mulheres em posições de poder na hierarquia teatral. Buscaram traduzir em suas criações uma realidade em transformação, acelerada no século XX pelo feminismo e pelas mudanças globais gestadas pela modernidade.

Na diversidade de sua produção em teatro, assumiram tanto o engajamento explícito com as causas do movimento das mulheres, quanto o

distanciamento (hora de fundo crítico, hora simplesmente alienado) face à busca por novas formas de representação para o feminino e pela igualdade entre homens e mulheres. Mesmo dentro do escopo de espetáculos norteados pela militância feminista, a multiplicidade de soluções e discursos exigiu a definição não de um teatro feminista, mas de "teatros feministas", com interesses e poéticas particulares.

O papel social das atrizes passou por inúmeras transformações no século XX, do modelo das "divas" das sociedades modernas (Rachel, Eleonora Duse e Sarah Bernhardt, entre os paradigmas mais marcantes), até as atrizes-empresárias e atrizes-diretoras (Ludmila Pitoeff, na França, Margarita Xigu, na Espanha e Margareth Webster, nos Estados Unidos). As conquistas de cada uma delas representam a superação de aspectos que vão bem além do território restrito do tablado: Rachel, que precede no tempo Colette e Sarah Bernhardt, inaugura uma perspectiva profissional impensável no momento anterior, quando as mulheres eram excluídas das mudanças sociais sonhadas pelo projeto iluminista. A conquista desse espaço social, contudo, não observa obrigatoriamente o debate sobre as diferenças de gênero na sociedade.

Na realidade nacional, no caso das atrizes-empresárias, esse avanço dependeu da tutela de parceiros e produtores do sexo masculino, a qual permitiu a construção da imagem das companhias teatrais organizadas em torno das primeiras atrizes, poupando a estas a tarefa de definir repertório, liderar as atividades de produção e o contato com a promiscuidade financeira do mercado profissional. Por outro lado, essas atrizes, embora tenham legado às novas gerações uma suposta "linhagem matriarcal" na cena teatral, não conspiraram para a criação de estruturas de apoio à autonomia criativa feminina nem motivaram a geração de laços com uma dramaturgia feita por mulheres, voltada para as questões específicas de suas realidades no cotidiano nacional.

Em termos da prática atoral, as incursões brasileiras por um "teatro corporal" acabaram sendo muito mais eficientes no impulso a essa maior versatilidade das mulheres em muitos campos do teatro nacional, da dramaturgia à direção, da produção à divulgação. Não que essa disposição tenha sido uma escolha das criadoras: muitas vezes as *performers* tendem a adquirir uma consciência mais global de todo o processo criativo por pura necessidade, uma vez que precisam viabilizar a execução de suas obras em contextos

econômicos muito adversos, especialmente no que diz respeito a esse tipo de espetacularidade.

A presença desses trabalhos na cena, por outro lado, traduz uma ênfase na corporeidade, em diversas modalidades de textualidade, que é favorável à discussão em torno das formas de opressão social que atingem o sexo feminino e à descoberta de novas possibilidades de representação para o feminino. O formato monológico, presente em muitas das criações mais "performáticas", favorece esse mergulho na subjetividade, articulada numa materialidade mais transgressora (na qual as marcas da construção de gênero não podem ser tão facilmente negadas) e fundamentada por uma voz autoral (que determina, a partir da primeira pessoa, a constituição do mundo onde está inserida).

A alternativa ao teatro mais realista que essas obras oferecem (seja no território da dança-teatro, do teatro físico-visual ou da *performance*) também proporciona a desestabilização da percepção habitual para as relações de gênero na sociedade e na cena e torna mais visível, no corpo das intérpretes, os signos que distinguem o comportamento social padrão das mulheres, no interior e além das formas "narrativas" e da ideia da personagem dramática (Cima, 1993).

O teatro de grupo tem sido o grande celeiro para o surgimento de diretoras, cenógrafas, figurinistas e técnicas mulheres. A experimentação repetida das mulheres nessas funções criativas tem significado a melhor forma de aprendizado para essas profissionais (as quais, principalmente a partir dos anos 1980-90, contam também com a formação universitária). O aumento da presença feminina nessas funções dependeu, principalmente, da continuidade da criação dos grupos viabilizada pelas leis de incentivo municipais (não incluídas aqui a lei do mecenato federal, que favorece principalmente a produção mais comercial, e a lei estadual, que no caso paulista vem sofrendo interrupções e questionamentos em torno de sua aplicabilidade), as quais passaram a garantir alguma sobrevida financeira aos coletivos, bem como novas vias de aproximação entre um teatro de cunho mais político e a pesquisa de linguagem.

No entanto, se os grupos teatrais oriundos da expansão dos anos 1980-90 revelam talentos femininos desconhecidos projetados em outras áreas criativas e trazem para a cena novas personagens e oportunidades incomuns para as atrizes, não realizam essa tarefa a partir de um discurso feminista explícito (presente apenas numa minoria muito restrita de coletivos). Isso indica uma dicotomia, persistente na história recente do teatro brasileiro, entre, por um

lado, a predominância de espectadoras mulheres nas plateias, e, por outro, o desprezo da crítica especializada (inclusive a mais sensível para a pesquisa teatral) para com a temática relativa ao gênero "feminino" e à discussão histórica que a circunda (Andrade, 2006b). Pode-se acrescentar nesse diagnóstico a desarticulação da relação entre os novos feminismos e a pauta de interesses partilhada por essas "artistas em ascensão": para as criadoras em atuação, o feminismo "histórico" continua revestido de interpretações problemáticas, e os novos feminismos ainda não atravessaram o oceano para contaminar com suas colocações irrequietas a criação teatral.

De acordo com Féral (2001), essa recusa não seria exclusiva de nenhum teatro nacional, visto que ocorre na cena teatral mundial. Analisando o trabalho das diretoras em evidência no século XXI, oriundas de diferentes países e gerações, Féral conclui que a maior parte das criadoras (dentro de uma, lista extensa de diretoras ouvidas por ela) recusa a associação de seu trabalho teatral ao termo "feminismo". Apesar disso, demonstram em suas obras graus diversos de consciência a cerca da problemática das mulheres no mundo e interesses vários em relação à sempre complexa questão que ronda a definição de um teatro "feminino", ancorada na ideia de práticas teatrais específicas das mulheres.

As criadoras, de um modo geral, reconhecem os méritos dos movimentos das mulheres para as transformações sociais mundiais e, principalmente a partir dos anos 1990, elegem como prioridade aspectos mais gerais do "estar no mundo", tendo como base a defesa das diferenças individuais e a afirmação de discursos autênticos. Segundo Féral (2007, p.47, tradução nossa):

> Fazer um teatro feminista não está mais na ordem do dia, mesmo para constituir um repertório feminino, apesar da atenção particular bem real para os personagens femininos e às questões neles inseridas. O universo feminino se define de agora em diante em relação ao dos homens. A separação radical e maniqueísta dos anos [19]60 esmaeceu à medida que as mentalidades masculinas, elas também, mudaram. Ser diretora é uma escolha de vida e esta vida inclui o Outro.

Embora reconheçam a postura sexista de muitos críticos e o despreparo das instituições para anexar com eficiência os talentos femininos a seus quadros, as diretoras entrevistadas por Féral preferem não assumir posições

que possam ser entendidas como separatistas, nem em termos políticos nem artísticos. A recusa à etiqueta do feminismo, contudo, significa para a autora também a transformação do modelo de engajamento inventado nos anos 1960-70 em uma outra forma de conscientização "da posição da mulher" e do "ser mulher" como fenômeno particular. Nessa nova faceta de engajamento, deixa de ser central a diferença entre homens e mulheres, substituída pelo encontro, por essas criadoras, de uma voz autônoma e significativa que nasça da experiência de serem mulheres artistas hoje.

Em termos estéticos, as diretoras enfatizam as tarefas de criar novas imagens do feminino e dar espaço para personagens femininas "fortes", ao lado do interesse em descobrir modelos de trabalho menos hierarquizantes. À parte esses traços gerais comuns, proliferam muitas visões sobre a profissão, variadas experiências de formação e modelos artísticos e variáveis igualmente consideráveis quanto à centralidade do texto, às ênfases na visualidade e corporeidade, ao emprego de tecnologias, às técnicas de trabalho e à invenção de teorias próprias.

Como conclusão, Feral (2001) sugere que o termo "teatro das mulheres" inclua variantes, entre elas, "teatro para mulheres", "teatro sobre mulheres" e "teatro feito por mulheres". Essas mutações seriam necessárias, visto que o próprio feminismo vem-se transformando (abandonando a defesa de uma identidade única para buscar uma abordagem das *performances* de gênero), assim como a prática e a profissão teatrais. Embora os radicalismos tenham sido banidos da cena, a teórica francesa não desconsidera a necessidade das criadoras mulheres questionarem as estruturas sociais e os modelos teatrais, incorporando ao teatro que fazem um espírito inconformista, aberto à diversidade e propositivo.

Embora radicalizadas dentro das fronteiras nacionais, dificuldades para a afirmação da presença feminina no mundo teatral também persistem em outros contextos, mesmo naqueles em que o teatro feminista floresceu e continua dando bons frutos, tais como a Europa Ocidental e a América do Norte. Nesses casos, as estratégias de militância têm continuado a ser o questionamento do cânone teatral dominante (em que a conscientização da opressão é um passo fundamental); a busca pela organização de estruturas de apoio e a geração de espaços próprios, com as mulheres "fazendo espetáculos de si mesmas", via o desenvolvimento de estilos e poéticas que favoreçam o *ethos* coletivo.

No final do século XX e início do XXI, a escolha pela abordagem feminista têm sido esvaziada no contexto brasileiro. Toda sorte de impedimentos colabora para tal: entraves econômicos; o distanciamento do fazer teatral de questionamentos ideológicos (em grande parte, herança do golpe militar de 1964 e da experiência da desintegração dos direitos civis e políticos); a resistência ao discurso feminista dentro dos próprios movimentos de esquerda e o desprestígio do movimento feminista. Os meios de comunicação de massa inspirados por valores sexistas (os quais ainda permeiam o pensamento em muitas áreas da sociedade, inclusive o teatro) vêm tornando a produção teatral feminista marginal e distanciada dos meios de produção e divulgação, que poderiam facilitar a inserção desse discurso em meio ao público de teatro. O teatro abertamente feminista também vai mal na academia, que não abraçou os campos dos *women's studies* e *gender studies*, aposentando precocemente a crítica feminista no Brasil, como se ela estivesse fadada a permanecer encerrada na posteridade dos anos 1960, momento de seu florescimento fora daqui.

Essa ausência assegura a hegemonia de uma crítica complacente com um público de classe média conservador; segundo Andrade (2006b), um tipo de comunidade interpretativa que nega os aspectos ideológicos de gênero, classe e raça e que, desse modo, colabora para o empobrecimento do debate sobre gênero na prática teatral. Porque o que se vê na cena contemporânea brasileira não é o desaparecimento do enfoque sobre a realidade das mulheres, mas sua redução a formulações "de acordo" com as normas dominantes e os bons costumes de um fazer teatral mais comprometido com a bilheteria do que com utopias poéticas e arroubos contestatórios. Isso resulta, mesmo no universo criativo do teatro feito por mulheres, na predominância de comédias com estrutura de esquetes inspiradas na televisão e apresentando uma sexualidade feminina fetichizada, ou mesmo em versões atualizadas da comédia de costumes do século XIX, com ênfase no efeito cômico e atreladas à linguagem de tradição realista.

A aproximação com o problema da mulher na sociedade, por vezes, como que toma de assalto um grupo, revelando a força da temática e suas implicações, mesmo quando o "feminismo", ou "a mulher" não figuravam como foco maior da pesquisa, nem motor primeiro da criação. *Rainha[(s)] – duas atrizes em busca de um coração* (dirigido pela paulista Cibele Forjaz, com Georgette Fadel e Bel Teixeira no elenco e livremente inspirado em *Mary Stuart*, de Schiller) colhe louros da crítica e boa acolhida do público desde

sua estreia em São Paulo, em 2008, traduzindo para a cena a discussão sobre a mulher e o poder. Segundo Neves (2009):

> Atualmente, em *Rainha[(s)] – duas atrizes em busca de um coração*, Cibele se vale da situação-base de *Mary Stuart*, o embate entre duas rainhas, para fazer um ensaio sobre o feminino e o jogo teatral. E brinca mais uma vez: são as favas depositadas pelo público na bacia-urna que selam o destino das personagens.

A temática do conflito entre os dramas do poder e a posição histórica das mulheres na sociedade ocidental encontra em *Rainhas...* uma perspectiva cênica reconhecida pela crítica como "feminina". Talvez seja a evidente predominância de criadoras mulheres na ficha técnica do espetáculo (direção-geral, dramaturgia, produção, direção de arte, direção de produção, iluminação e direção técnica) que tenha motivado tal conclusão. Ou, ainda, o destaque da encenação para a presença de atrizes donas de suas vozes criativas; ou mesmo o emprego da metalinguagem (que viabiliza o trânsito entre a narrativa, a materialidade da cena e o jogo de construção do teatro).

Ainda que o "feminino" e o "feminismo" não tenham sido argumentos predominantes na divulgação do trabalho por parte da produção, a crítica especializada leu o espetáculo a partir da chave de gênero, numa interessante inversão de perspectivas, pouco comum em outros trabalhos (quando a crítica ou desmerece, ou ignora o enfoque), a ponto de a mídia mais alternativa reclamar por uma radicalidade ainda maior da obra. Segundo Lima (2009):

> E por mais que as artistas/mulheres quisessem reescrever a história de suas rainhas [...] acabaram por condená-las à lei dos homens. Por que não só as mulheres-público podem ter direito ao voto? Por que condená-las à mão pesada dos homens presente na arena, a observar a degladiação de subjetividades tão contundentes? [...] Numa época onde as feministas não se faziam notar, Elizabeth e Maria amargaram suas questões e tomaram para si a aparência alheia para (sobre)viverem. *Rainha[(s)]* joga luz no poço escuro do universo delas e redime a personagem Elizabeth da culpa que possivelmente carregou. Alguma coisa na vida delas deu errado, como na minha, na sua.

O mesmo tema, em contexto teatral bastante diferente desse primeiro, é objeto da montagem *Aquela mulher,* produzido e estrelado por Marília

Gabriela, com texto do angolano José Eduardo Agualusa e direção de Antônio Fagundes, em que a disputa pela sucessão presidencial norte-americana motiva uma fantasia sobre a eleição da primeira presidenta dos Estados Unidos da América. Depois de *A senhora Macbeth*, texto de Griselda Gambaro encenada pela atriz em 2006, *Aquela mulher* confirma uma linha consciente de escolhas que torna o percurso de Gabriela diferenciado entre outras atrizes-produtoras atuantes no "teatrão". Segundo a atriz:

> Acho que a Senhora Macbeth é muito parecida com todas nós e todos nós. É capaz de grandes gestos, de grandes pensamentos, por essa paixão. Eu acho que todos nós somos. E também somos capazes das coisas mais incríveis para chegar ao poder. (Marília Gabriela..., 2007, s.p.)

No espetáculo de 2008, a presença de uma atriz midiática, que representa o sucesso feminino no jornalismo e na televisão, sobrepõe-se à temática sobre a escalada da mulher nas posições de poder na sociedade contemporânea, fato que não escapa à atriz. Segundo Gabriela (apud Abos, 2008, s.p.): "Acho que sou senhora de mim, com tudo que isso tem de bom e ruim. Por isso sou associada à imagem de poder, porque sei me defender".

Rainha[(s)]... e *Aquela mulher* mostram que o contexto sociopolítico, partilhado de maneira cada vez mais "íntima" pelas mulheres, pode encontrar na cena teatral parceria fiel. Ao par disso, provocam uma outra análise sobre a cena das mulheres nesse começo de século: muito diversas do que se poderia classificar como uma "criação de teatro feminista", as obras apontam para uma tendência "pró-feminista", que soma radicalidade temática e de linguagem a uma recepção comercial bem-sucedida, ainda que em versões diferentes.

O tema das identidades das mulheres nutre, ainda, outros espetáculos "pró-feministas", criados não apenas por autoras do sexo feminino. *As três Graças – uma sátira menipeia*, de Luís Alberto de Abreu, realizado em parceria com a Cia. Fraternal (direção de Ednaldo Freire, de 2008), busca definir a comicidade feminina e questionar estereótipos sociais e teatrais sobre o lugar das mulheres. Segundo Abreu (apud Néspoli, 2008a):

> Pessoalmente não quero mais trabalhar sobre o herói guerreiro. Nada contra, são ótimos, criados à luz da razão, mas essa dramaturgia de vertente masculina está sendo feita há séculos. Para mim chegou o momento de ruptura.

> [...] Existem tipos cômicos, como a fofoqueira ou a virago, mas são mesmo criados a partir de características femininas? Ou de uma visão depreciadora de uma sociedade patriarcal? [...] Com certeza, a figura da grande mãe, que gera e conserva, começa a se impor sobre os valores patriarcais de guerra e expansão, produção e eficiência, força e competição. [...] O que fiz foi tentar ligar essas figuras femininas perdidas num mundo patriarcal.

O caminho para Meca, texto de 1984 do sul-africano Athol Fugard, traduzido para os palcos brasileiros pela encenação de Yara de Novaes em 2008, com produção de Fernanda Signorini, traz para a cena uma versão ficcional sobre a vida da escultora sul-africana Helen Martins. Martins vive os dilemas de ser mulher, artista e idosa, na sociedade patriarcal e repressora da África do Sul, em meados dos anos 1970. A seu lado, a amiga Elsa Barlow, bem mais jovem e politizada, envolvida até os dentes no movimento antiapartheid, e o pastor Marius, religioso protestante *afrikaneer* (que representa os valores sociais e culturais ali dominantes), completam o debate de ideias proposto pelo texto de Furgard, o qual tematiza, além das lutas raciais do *apartheid*, os problemas da criação artística, marcados pela identidade de gênero, e a importância da amizade entre as mulheres.

Embora não autenticamente "criações de mulheres", *O caminho para Meca* e *As três Graças* fazem um serviço muito mais positivo em relação às causas das mulheres do que peças como *As mulheres são de Marte...*, autoproclamadas como exemplos do "discurso da nova mulher". De certa forma, oferecem respostas para a dimensão monotemática do texto de Martelli, que encerra o "feminino" na preocupação com o casamento ideal. Liberdade, amizade, maternidade, engajamento político, a tradição teatral, o cômico, cultura popular e tantos outros temas posicionam a mulher dentro de um universo muito mais amplo e rico.

Riscando (mais uma vez) o chão da cena

Na virada do milênio, torna-se bem mais difícil negar o retorno da temática feminista para os palcos. Os festivais de comicidade feminina (Encontro de Palhaças de Brasília, o Festival Internacional de Palhaçaria de Recife e o Encontro Nacional de Mulheres Palhaças de São Paulo, ao lado do Esse

Monte de Mulher Palhaça – Festival Internacional de Comicidade Feminina, para citar alguns exemplos) recolocam o questionamento sobre a diferença na produção de homens e mulheres no território da palhaçaria **e da comédia física. Até mesmo em ambientes** "mistos" e não restritos ao debate de gênero feminino, como a VII Mostra Latino-Americana de Teatro de Grupo (em 2012), a discussão sobre "a mulher na produção teatral" ganha espaço, gerando a oportunidade de apresentação de grupos teatrais latino-americanos compostos e/ou liderados por mulheres. Em2012, partilharam a cena grupos internacionais, como a Inversa Teatro, da Galícia (Espanha), a Cia. Hermanos Oligor, de Valência (Espanha), Las Reinas Chulas (do México) e o Teatro de la Luna (de Cuba), ao lado de coletivos brasileiros de engajamento feminista, como o As Loucas de Pedra Lilás (de Recife) e grupos que (embora por vezes experientes na prática teatral) se iniciam na problemática de gênero, como o Traço Cia. de Teatro (de Florianópolis), o Grupo Imaginário (de Porto Velho, Rondônia) e o Clariô (de São Paulo).

As diferentes proximidades desses grupos com o ativismo feminista determina variações na linguagem cênica que praticam e na apropriação do discurso "de gênero" em suas autoapresentações. O Las Reinas Chulas testemunha a face combativa e iconoclasta dessa postura mais radical, atuando em foros feministas e projetos de educação sexual e integrando uma versão pessoal do teatro cabaré a outras linguagens artísticas (radionovelas, CDs, publicações, programas de TV), com vistas à promoção da mudança social para as mulheres. Em seus termos:

> Organização de cabaretistas feministas fantásticas que, através do humor e do prazer, buscamos gerar mudanças artísticas, culturais, políticas e sociais. Provocar a ruptura de padrões corporais, culturais e institucionais para a construção de uma sociedade mais justa, prazerosa e feliz. [...]Esta é uma organização fundada por mulheres atrizes, que iniciamos o trabalho em 2000 utilizando o teatro cabaré como principal ferramenta para alcançar uma transformação social no país. Depois de analisar a situação de nossa sociedade, nos demos conta que era importante adquirir um compromisso com ela para transform**á**-la em uma mais justae igualitária; consideramos importante que cada um, de sua própria trincheira, realize ações para chegar a uma mudança social, e nos demos conta que um meio eficaz e importante para atingi-la é o teatro cabaré. (Las Reinas Chulas, s.d., s.p., tradução nossa)

Os grupos autonomeados como teatro feminista no Brasil vêm atualmente de diferentes origens e trajetórias, assumindo portanto estruturas e objetivos múltiplos. As vivências das integrantes dos grupos se refletem em seus interesses e inquietações, representando a fusão entre diferentes modalidades de opressão que ainda caracterizam a realidade das mulheres brasileiras. É o que testemunha Adriana Paixão, das Capulanas (apud Souza, 2010, s.p.):

> [Na universidade] existia uma forte segregação, éramos poucos alunos negros e como tínhamos sonhos e questões em comuns dentro do nosso individual, fomos criando uma familiaridade e uma articulação política dentro do curso[...]o trabalho do grupo também é voltado para que os homens repensem a mulher na sociedade atual.

A força de resistência da mulher negra motivou a criação de *Solano Trindade e suas negras poesias* (de 2011), *Sangona* (2011/2013) e *Favela* (em 2014, reunindo quatro companhias de teatro negro da cidade de São Paulo, com oacompanhamento musical da banda Aláfia). Diversamente das décadas anteriores, a presença de espetáculos de cunho feminista atravessa mais recentemente certa barreira social que costumava delimitar a produção de obras teatrais "de pesquisa" às regiões centrais das grandes capitais, retomando assim o trabalho de construção de um imaginário feminista em outro território geográfico e enquadro social. No contexto da periferia urbana, a valorização de mulheres icônicas do movimento negro adquire reverberação distinta, entrelaçando a tematização de gênero feminino às de classe e raça, conforme pode-se constatar no resumo de Santos (2014, s.p.):

> A apresentação homenageou duas grandes referências da militância negra. Uma delas, a escritora Carolina Maria de Jesus (1914-1977), que descreveu a realidade da favela Canindé, em São Paulo, abordando questões políticas e sociais, sem deixar de lado temas como a violência doméstica e a realidade enfrentada pelas mulheres. Suas histórias foram trazidas ao palco por atrizes e atores de quatro companhias de teatro negro da capital paulista: Os Crespos, Coletivo Negro, Capulanas Cia. de Arte Negra e Grupo Clariô de Teatro. A direção foi realizada por Lucelia Sergio, da companhia Os Crespos.

Limites geográficos também parecem insuficientes para o traçado de um novo mapa de produções cênicas preocupadas com a contestação dos papéis sociais de gênero. Novos nomes redesenham os contornos do campo, distribuídos em várias regiões do Brasil, entre eles, o Coletivo Rubro Obsceno (articulado à Cia. Magna Mater e à Cia. Mona Lisa) e o Coletivo Trajetórias Feministas (ambos de São Paulo);o Coletivo Menos Pausa, o Obscena Agrupamento e o Coletivo Quando Coisa (os três de Minas Gerais);o Coletivo Pi (de São Paulo);o Nafem – Núcleo Artístico Feminista (de São Luis, no Maranhão); o Marias e o Coletivo Arremate de Teatro (ambos de Fortaleza); e o Grupo Desabafo Coletivo (de São Paulo). Nesses coletivos, é visível o trajeto de mão dupla entre engajamento feminista e artes cênicas, gerando interlocuções singulares.

"Potencialmente feministas", a *performance* de Berna Reale (de Belém, Pará) alinha-se a obras de linguagens absolutamente diversas, como *Primavera das mulheres: um show – manifesto* (musical carioca inspirado na "primavera feminista" de 2015, em cartaz em 2016), *Guerrilheiras ou para terra não há desaparecidos* (peça teatral sobre as mulheres na guerrilha do Araguaia, de 2015) e *Bananas 15* (espetáculo de dança do Núcleo Artérias, de 2015, que investiga as construções de gênero sobrepondo ao corpo das bailarinas a experiência encarnada socialmente definida como masculina). No esteio de mudanças sociais mais amplas, a descoberta de uma forma feminista de adesão às causas coletivas acena mais uma vez para as mulheres artistas, ao lado da luta dos transgêneros e, por que não, dos homens. Segundo Garcia (2015, p.80):

> Margareth [Rago] se diz surpresa com a adesão maciça à campanha primeiroassedio, em que as internautas relatam agressões que sofreram. Afirma que esses relatos a puseram a pensar em questões que, antes, não identificava como motivos da luta feminista. "É muito legal as jovens estarem exigindo o direito de não ter de amarrar o moleton na cintura para não serem chamadas de 'boazudas'. Eu me acostumei a ter um moleton na bunda para disfarçar", diz. A historiadora diz que o feminismo não é perfeito, mas é um caminho para criar novos modos de existência "mais éticos, mais livres, mais verdadeiros e mais justos". E ela sugere também a ampliação no alcance dos benefícios por essa onda de manifestações e pelo direito ao corpo. Diz que esse movimento é inclusivo e tem o potencial de libertar também os homens de papéis de gênero desgastados.

Para os artistas envolvidos nas criações e para a cena teatral, essas propostas representam pequenas rupturas culturais (e pessoais), nutridas por um olhar crítico que toma por foco as mulheres na sociedade contemporânea, as políticas de identidade e os modelos de representação. Fica claro que um teatro "pró-feminista" é realizável, hoje, por ambos os sexos, e que sua presença nos palcos abre possibilidades de revigoração de um certo "teatro feminista" histórico, a partir da relativização e amplificação do conceito, medida necessária para sua revitalização, em face da realidade brasileira.

Parte III
Por uma poética feminista da cena

6
Criando corpo

O corpo como modelo *versus* o corpo como obra e sujeito

O presente capítulo arrisca o traçado de uma poética do corpo feminino na cena, observando algumas soluções contemporâneas encontradas por criadoras mulheres, no que tange a modos de emergência do corpo na cena teatral, assim como a exemplos de organização das relações criativas e sugestões de abordagem para a avaliação dessas manifestações do corpo, em diálogo com a cultura do teatro feito pelas mulheres (conforme descrito anteriormente, um objeto multifacetado e cambiante).

Para tanto, serão realizados saltos temporais e associações mais ou menos livres entre criadoras e obras, sem a intenção de constituir linhagens históricas contínuas, modelizações ou receitas de criação, mas indicar caminhos criativos que têm sido, no entender desta pesquisa, estética e politicamente mobilizadores. Seria possível entender a seleção aqui presente como um convite à admiração e à partilha da experiência desses procedimentos artísticos. Tal qual um diário de processo, contém imagens copiadas e textos anotados, esperando uma nova criação.

Importante notar que, ao sugerir um aprofundamento na questão da corporeidade, a proposta aqui esboçada tem também a intenção de não isolar esse corpo de seu ambiente, evitando fundamentar uma reflexão que discute a presença do corpo no teatro, mas acaba por eliminar sua materialidade.

A transição de um corpo como modelo artístico para uma corporeidade como obra e sujeito (e daí, em direção aos inúmeros cruzamentos entre esse corpo e outros elementos da cena, bem como entre a cena e o contexto mais

amplo em que está inserida) marca o elo de ligação entre as diversas formulações da "cultura teatral das mulheres" aqui exploradas. Serão considerados quatro campos, a saber: as *performers*; a cena das atrizes-criadoras; os núcleos de criação; e a hipótese que relaciona a corporeidade às "imagens performativas" (configurações parcialmente estáveis do corpo).

O corpo ocidental é o *locus* objetivo da soberania do ego e, portanto, fator fundamental de individualização. O corpo permite que um sujeito seja pensado como autocontido, independente e socialmente autônomo. Conforme analisado no primeiro capítulo, as culturas ocidentais dependem dessa concepção de um sujeito individual, duplicado entre sua pessoa e seu corpo, em acordo com as categorias duais dominantes na história da cultura a partir do século XVIII (em que estão localizadas também as duplas natureza/cultura; homem/mulher; subjetividade/exterioridade, entre outras). Segundo Midgley (1996, p.80, tradução nossa):

> A abordagem iluminista mostrou o indivíduo, essencialmente, como uma vontade isolada, guiada pela inteligência, conectada arbitrariamente a uma coleção de sentimentos ligeiramente insatisfatória, localizada, quase que por acaso, num corpo humano igualmente insatisfatório.

A mente, destituída de corporeidade, embasada no racionalismo iluminista e na extrema valorização do intelecto sobre os sentimentos e sentidos corporais que dele resultou, fundamenta essa noção de "vontade", compreendida não apenas como motor da escolha de valores, mas como seu verdadeiro criador e sua síntese. Dispostas em oposição a essa acepção (segundo a qual a identidade é valorizada apenas em seu aspecto racional), as mulheres foram culturalmente relacionadas aos sentimentos e a um corpo defectivo. Assim, foram legitimamente afastadas do usufruto dos direitos civis e consideradas carentes de autonomia.

Esses princípios são anteriores em alguns séculos ao entendimento de que as mulheres teriam direito à decisão individual e ao gerenciamento de seus corpos. Quando os movimentos de liberação das mulheres aparecem, em fins dos anos 1960, a concepção de indivíduo/*persona*, em que a racionalidade teria primazia sobre o corpo, ainda era dominante. O feminismo parece ter percebido que a defesa de uma igualdade de posições não seria a melhor estratégia, e que a escolha estaria em questionar radicalmente essa ideia de

individualidade, e não apenas estender a uma "maioria" os valores ocidentais racionalistas. Essa discussão permeou os debates feministas, manifestando-se em plataformas tão polêmicas e diversas quanto "o direito de decidir" (sobre o aborto) e a "defesa da diferença" (sobre a necessidade da demarcação radical das diferenças entre homens e mulheres). O conceito da diferença sexual (nas concepções mais "biologistas", ou mesmo naquelas inspiradas no construcionismo social) torna-se a base das reivindicações na segunda onda feminista, significando a resistência à dominação feminina pelo patriarcado e, ao mesmo tempo, a "essência" que poderia unificar os movimentos das mulheres.

Mesmo dentro dos movimentos feministas, a disputa entre o espaço da corporeidade e da razão continuou acirrada, até que se estabelecesse (sempre, sem consensos absolutos) uma ideia de unidade entre corpo e mente, que facilitasse as considerações feministas relativas ao direito e controle sobre o próprio corpo e – no âmbito de uma das inúmeras correntes do movimento – à livre manifestação de suas especificidades, por exemplo, em termos da sexualidade e do desejo da mulher. No mesmo período, a desfetichização do corpo encontrava ressonância na insurgência de uma arte não pictórica, que tomava o corpo não mais como um modelo, mas como seu objeto artístico, a *performance*. Segundo Gina Pane (apud Jeudy, 2002, p.142): "Meu corpo em ação não está em relação, mas é relação ele próprio".

Uma das tendências da *performance*, inspirada por esses questionamentos, é a busca da definição do "sujeito mulher", relacionando, a princípio, o corpo feminino à natureza e à espiritualidade. A pesquisa da "*performance* feminista", realizada através do e no corpo, diverge, depois, para a autobiografia e o uso das estruturas narrativas, prosseguindo ainda para a investigação dos papéis sociais e as transformações de identidade (do escopo pessoal para as estruturas e códigos sociais) e, finalmente, para a questão da corporalidade e suas representações (Reckit, 2001).

A valorização da plasticidade da unidade corpo-mente, ideia também contrária às considerações tradicionais que advogam uma corporeidade fechada e constante, ganhou aplicabilidade com a abertura das artes às experiências disruptivas propostas pela *performance* e outras modalidades criativas "pós-modernas" nas quais o corpo adquire destaque. Informado por outra "cultura", que emergirá em novas inscrições do corpo, as "raízes do poder" encarnadas em estruturas de pensamento pulsantes no corpo vivo podem ser parcialmente modificadas, e as hiperestruturas sociais,

construídas a partir das hierarquias de gênero, reconsideradas (Sheets-Johnstone, 1994). Segundo Sheet-Johnstone (1994, p.327-8, tradução nossa):

> Visto que o pensamento, em seu sentido mais fundamental, pertence à experiência do corpo, não surpreende que os arquétipos corporais sejam retrabalhados analogicamente. [...] Nossos corpos são, de fato, o protoarquétipo, a forma primal pela qual modelamos nosso pensamento e os artefatos que o pensamento faz emergir: os mundos culturais que criamos são adequados primeiro aos nossos corpos e, depois, às possibilidades dos corpos em geral, especialmente seus movimentos e sua espacialidade. Eles estão de acordo com a forma viva.
>
> Dizer que precisamos educar a nós mesmos no sentido da forma viva e sua história é dizer que precisamos considerar seriamente nossas semelhanças, bem como nossas diferenças.

A *performance* reclama a apresentação do corpo como forma viva. Na aproximação com o teatro, provoca a tradição teatral e desafia as modalidades de realismo e teatralismo que dominavam a cena desde meados do século XIX. Reunidos como um híbrido, teatro e *performance* trazem a corporeidade para primeiro plano e dão continuidade ao objetivo de questionar a noção de um *self* verdadeiro e coeso, apresentando em seu lugar a noção de múltiplas subjetividades. Para o teatro feminista, a influência da *performance* (em especial nos espetáculos solo) afirma a experiência marginalizada, encarnada no corpo da mulher na cena, e desperta o espectador para a consciência das formas de opressão. Além disso, dá voz ao corpo, compreendido como formulador e lugar do discurso de um sujeito sexuado.

A repolitização da criação artística por meio de novas disposições do corpo na *performance* feminista

Para Diamond (1988), a busca pela definição de um teatro da mulher passa pela revisão do "corpo cênico" (*performing body*). A nomenclatura que a autora emprega nasce dos estudos sobre *performance* (que destacam o evento cênico, em oposição à dramaturgia) e é utilizada em contraposição ao que denomina "corpo teatral" (uso da corporeidade característico do "ator

tradicional", mais afeito ao universo da representação, no modelo da personagem dramática e do "enquadramento ficcional"). De acordo com a autora, a distinção procura relativizar a lógica racional: o corpo teatral seria governado pelo *logos* do dramaturgo, com a função de reapresentar as entidades do texto ficcional, encerrado dentro da moldura espacial e temporal do "dramático"; já o corpo cênico teria por vocação desestabilizar a autoridade do texto, do ilusionismo, em favor de uma corporeidade sexuada, tátil e permeável à narratividade do espectador.

A estratégia de Diamond é especialmente significante para as criações teatrais das mulheres que encampam o questionamento dos papéis sexuais e as construções sociais de gênero. Não à toa, a *performance* constitui uma prática artística intimamente relacionada ao "feminismo da segunda onda" e ao teatro feminista, que teve ali sua origem.

A arte da *performance*, contudo, não é exclusivamente feminina, nem pouco explorada pelos artistas do sexo masculino. Contrariamente, nas vanguardas do pós-guerra, teve muitos exemplares nos quais figuravam, prioritariamente, artistas homens. O número de criadoras mulheres interessadas pelo campo das *performers*, dos anos 1960 até hoje, de modo algum assemelha-se à parca participação feminina no início do século XX (cujo marco inaugural poderia ser localizado na atuação de Valentine de Saint-Point nas intervenções futuristas).

O quadro começa a adquirir outros contornos no renascimento da *performance*, que tem raiz na década de 1950, quando as fotografias de Jackson Pollock (as pinturas "por gotejamento") são divulgadas e tornam-se conhecidas, assim como sua forma de execução – alguns anos após o estudo de Kaprow (2003) sobre suas "pinturas de ação". Kaprow parte da obra de Pollock para fundamentar a prática dos *happenings*, expandindo a expressividade gestual da pintura para a espacialidade do mundo cotidiano – "da pintura para as colagens físicas para o espaço do ambiente para os *happenings performativos*", nas palavras de Wark (2006).[1] Na leitura dos anos 1960, a "performatividade" de Pollock, ao revelar a identidade do corpo do artista, inaugura uma nova perspectiva para a subjetividade artística (de um sujeito

---

1 As *assemblages* (encaixes) podem ser entendidas como uma forma elaborada de colagem, que praticamente elimina o pictórico. Delas, Kaprow desenvolve as *action-collage* (colagens de impacto), depois denominadas *environment*; também exploradas por Cage (nas colagens de mídia) (Glusberg, 1997).

transcendente, neutro e "coerente", para uma posição encarnada, sexuada e aberta à presença do espectador) e influencia, além dos *happenings*, outras práticas da época, entre elas a *body art*.

Em *Environments*, de 1957, Kaprow inicia sua leitura pessoal do desafio deixado por Pollock de expansão do campo de ação da pintura, com a exposição pública de tiras de borracha colorida e pedaços de plástico transparente. Daí para os primeiros *happenings*, em 1958, Kaprow encontra soluções variadas para sua campanha pela saída da obra de arte das galerias rumo ao espaço público e de introdução da vida cotidiana na arte, organizando os "eventos" (tais como *Pastorale* e *18 Happenings in 6 Parts*, de 1959, em parceria com Cage) aparentemente vagos, mas organizados num roteiro-guia de gramática sintética e comandos claros. A dimensão política estava presente: em *Household*, de 1964 (quando mulheres lambem geleia, colocada na superfície de um carro), centra fogo contra o estilo de vida americano e o consumismo (Debroise, 2008). A exploração feita por outros artistas nos anos 1960 em diante leva os *happenings* a eventos mais "espetaculares" e de ações de liberação sexual.

Os fundamentos múltiplos da *performance* compõem-se, ainda, de informações da contracultura, das investigações de linguagem em teatro (Judith Malina e Julian Beck, no Living Theatre) e dança (na Judson Church) e das explorações das *actions* (de Beuys), dos *happenings*, da *live art* (exemplificada pelas intervenções de Tamaka, Murakami, Kudo e Shiraga, no Japão) e da *body art* (de tendências tão diversas como as apontadas por Yves Klein, pelo Fluxus e pelo Grupo de Viena) dos anos 1960-70. Tanto para os homens quanto para as mulheres artistas, abria-se uma série de potencialidades estéticas: a centralidade do corpo; a contraposição ao "mercado de arte"; a obra de arte baseada na "ação" e no "aqui/agora"; o emprego do inesperado; o esfacelamento dos limites entre "ato artístico" e "ato de vida", e a relação direta com o espectador compunham um horizonte artístico amplo a ser explorado.

As mulheres artistas preocupadas com as questões do feminino abraçam a arte da *performance*, que vem ao encontro de seus objetivos artísticos e políticos, muito em virtude do destaque que a linguagem oferece a essa corporeidade ativa, convidando o espectador à construção do sentido. Além disso, interessam-se pelo elemento autobiográfico intrínseco a ela. A *performance* feminista vai se valer desses atributos "ontológicos", os quais

permitirão o posicionamento das artistas como agentes de suas próprias narrativas (somando os papéis de autor, sujeito e objeto da obra), sem separar as experiências pessoal e artística e, ao mesmo tempo, com a possibilidade de se verem a si mesmas nas obras.

A potência de rompimento do enquadramento ficcional pela *performance* podia conduzir, ainda, à exposição dos imperativos do patriarcado e da ideologia da hierarquia sexual; evidência que viabiliza, por sua vez, uma "desfamiliarização", fundamental no processo de crítica ideológica e de contraposição à alienação social encoberta e estimulada pelos códigos de representação na arte. As estratégias empregadas para criticar os hábitos disciplinares sociais do corpo feminino convergiam para a transgressão dos tabus (sociais) da cultura patriarcal e para a revelação da operação de opressão que tornava o corpo feminino o "objeto" da cultura. Com a finalidade de resistir a essa opressão, as ações performáticas faziam do corpo um campo de batalha (Wark, 2006).

O engajamento crítico é partilhado por artistas e espectadores por meio da quebra da espetacularidade da cena e da exposição provocadora da corporeidade da *performer*. Essa corporeidade dá-se sem a construção, *a priori*, de uma personagem dramática tradicional, concebida nas chaves da ilusão e da identificação (o que implicaria, de um modo geral, na alienação das construções ideológicas de gênero); mas pede a historicização desse corpo (sobreposto às histórias da personagem e da *performer*). Dessa maneira, ficam presentes para o espectador os caminhos da identificação e da análise crítica, abertos pela chave da desnaturalização das representações de gênero (ou do gênero como código social presumido como natural). A subversão amplia-se para o campo da crítica de arte: os usos do corpo pelas *performers* permitem subverter a autoridade dos textos da cultura, até então apoiados pela suposta neutralidade de julgamento e pela autonomia da obra, que caracterizam o mundo da arte sob a égide neokantiana.

Nas criações das *performers* encontram-se exemplos "a quente" do processo de embate entre a complexidade do corpo feminino e as políticas do corpo na sociedade e nas artes. São múltiplas as estratégias: releitura paródica dos textos do discurso falocentrista; revelação da assimetria da percepção sobre a sexualidade implícita nas artes; questionamento das tensões entre repressão e desejo inscritas no corpo da mulher (presentes, por exemplo, na obsessão pelo corpo perfeito e no conflito entre as sexualidades hétero

e lésbica etc.); evocação (com a presença do corpo sexuado) do prazer e do desejo do espectador (numa inversão do valor negativo atribuído ao narcisismo); exposição da corporeidade; e críticas à padronização das estruturas de poder e ao próprio sistema de representação.

Carolee Schneeman, Gina Pane, Anna Mendietta, Marina Abramovic, Suzanne Lacy, Martha Wilson, Adrian Piper, Eleanor Antin, Ulrike Rosenbach, Rebecca Horn e Orlan, entre muitas outras artistas que também poderiam ser destacadas aqui, oferecem diferentes soluções para a manipulação da organicidade e para a construção de novos campos simbólicos, em que a função do corpo e o "lugar do feminino" são revistos. A criação teatral encontra em suas obras, bem como nas criações aqui citadas de Coco Fusco, Rose English, Karen Finley, Irene Fornes, Rachel Rosenthal e Laurie Anderson (já no campo da *performance*-espetáculo e da fusão de linguagens) inspiração para novas (a)presentações do corpo feminino na cena, alimentando o terreno híbrido entre teatro e *performance*.

Carolee Schneeman, Gina Pane, Anna Mendietta e Hanna Wilke: consciência feminina, violência, sacrifício e organicidade radical

Carolee Schneeman é uma das *performers* pioneiras dos anos 1960 e talvez a primeira artista a questionar diretamente em suas obras a assimetria de gênero no mundo das artes. Em 1961, chega a Nova Iorque e inicia suas atuações em *happenings*, ingressando a seguir no Fluxus e no Judson Dance Theatre. Em 1963, mostra *Eye Body: 36 Transformative Actions*, construindo um espaço caótico (um ateliê de pintura) onde interage com serpentes, que deslizam sobre seu corpo pintado, num tributo às deusas do Neolítico e Paleolítico; trabalho que, provavelmente, encaminha sua expulsão do Fluxus. Em *Site*, de 1964, posa como Olympia, personagem do quadro de Manet, enquanto Morris (seu parceiro na obra) movimenta painéis de madeira que constroem o "enquadramento" para a figura feminina. No mesmo ano, apresenta *Meat Joy*, uma transgressão erótica e sensorial na qual a plateia ingressa num quarto escuro e ouve um emaranhado sonoro, composto de anotações da autora sobre a *performance*, trechos de sonhos com cunho erótico, pedaços de músicas, sons urbanos e aulas de

francês. Em *Meat Joy*, Schneeman e outros *performers* enrolam-se em papéis e rolam pelo chão, entre tintas e pedaços de carne crua (peixe, galinha, salsicha, entre outros).

Um manifesto da contracultura, com a mira (implicitamente) apontada para a passividade e a normatividade da sexualidade feminina, *Meat Joy* prediz a consciência feminista que Schneeman vai demonstrar em *Interior Scroll*, de 1975. Nua e com o corpo pintado, a artista extrai da vagina um pedaço de papel com um texto que descreve sua experiência de exclusão frente ao preconceito expresso pela visão de um cineasta do sexo masculino sobre os filmes por ela realizados. O corpo explícito, em *Interior scroll*, é o agente criativo da obra, que deixa evidente a crítica da *performer* à cultura dominante, na qual o corpo feminino costuma ser o elemento passivo, e o masculino, o ativo.

Gina Pane, baseada em Turim e Paris, submete-se em suas *performances* a automutilações e rituais de sacrifício. Diferentemente das tintas empregadas por Schneeman, Pane pinta o corpo com seu próprio sangue, extremando o elemento de risco já presente na junção entre atos de vida e de arte, própria da *performance* (Cohen; Guinsburg, 1992). A fricção do corpo com objetos agressivos e mutilantes poderiam ser lidas como respostas catárticas da artista aos contextos político e social marcantes daquele momento histórico (a liberação das mulheres, a Guerra do Vietnã, a opressão política e os embates em torno da identidade e da sexualidade).[2] A dor é ritualizada, como forma de "despertar sensibilidades", gerando imagens radicais e inquietantes, cara a cara com o espectador: a dor contagia, compondo uma comunalidade pulsante. Segundo as palavras de Pane (apud Jeudy, 2002, p.141): "Ora, se inflijo a dor a mim mesma, isso toca mais os espectadores, pois o que faço afinal? Abro meu corpo, e eles veem o sangue, ou seja, o elemento mais coletivo do organismo humano".

Em *Escalade non anesthésiée* (*Non-Anaesthetized Climb*) de 1971, Pane caminha com pés descalços numa escada com degraus de metal, pontiagudos e cortantes. Em *Nourriture/Actualités TV/Feu* (*Food/TV News/Fire*), também de 1971, uma luz extremamente forte cega seu olhar. Em *Action sentimentale* (*Sentimental Action*), de 1973, ela crava nos braços espinhos de rosas. Em *Death Control*, de 1974, larvas percorrem um rosto crispado e penetram

2 Disponível em: <http://collection.fraclorraine.org/collection/print/443?lang=en>. Acesso em: 12 dez. 2008.

em seus olhos e narinas, remetendo ao corpo morto. Em *Discours mou et mat*, de 1975, que tematiza a relação entre mãe e filha com doses de agressividade, Pane "performa" com um espelho, que termina por estraçalhar com os punhos. Em meados dos anos 1980, abandona a *performance*, após machucar-se gravemente em uma de suas ações, e passa a focalizar a criação de esculturas, *environmental art* e instalações, até sua morte, em 1990 (National Museum of Women in the Arts, 2006).

Ana Mendieta nasceu em Cuba, em 1948, e foi exilada pelos pais nos Estados Unidos, onde estudou e começou a produzir suas obras. Em 1971, vai ao México em busca de suas raízes latinas, passando a criar *performances*, esculturas ambientais e pinturas, nas quais a relação com a natureza é perpassada pela tentativa de religação com sua história pessoal, oculta num passado a ser descoberto.

O tema da violência contra o corpo feminino está presente em seus vídeos e *earthworks*. Seu trabalho, contudo, diferencia-se na maneira que dispõe da corporeidade e na constante sugestão de uma espécie de "violência simbólica". O corpo está, muitas vezes, ausente: suas fotografias são "registros da perda" (como na série *Silueta*, iniciada em 1973), assim como as esculturas, que deixam as marcas da falta e do desejo de pertencimento (Wark, 2006). Segundo a artista, "[o] diálogo entre a paisagem e o corpo feminino (baseado na minha silhueta) [...] tem sido uma consequência direta da minha retirada de meu país de origem durante minha adolescência" (Virginia Miller Gallery, 1992, s.p., tradução nossa). A evocação de rituais latinos (como a "santeria") também reforça a busca de Mendietta por um lugar e uma identidade, ao mesmo tempo que oferece um contraponto à tendência universalizante de certas correntes do movimento feminista, oferecendo uma corporeidade atenta aos marcadores de etnia e raça.

Hannah Wilke, americana nascida em Nova Iorque em 1940, registra em suas obras finais sua luta pessoal contra um linfoma. A artista, criticada nos primeiros trabalhos (entre outros, *Hannah Wilke: Super T-Art*, de 1974, *Intercourse with...*, de 1977, *So Help me Hannah*, de 1978, e *S.O.S. – Starification Object Series*, de 1974-1975) pela exibição "narcisista" do próprio corpo e pela sensualidade liberada, fotografa-se, já na idade madura (em *June 26* e *July 26*, da série Intra-Venus Series, de 1992-1993, e *Crone*, de 1998), com as marcas da invasão do câncer e toda sorte de intervenções médicas (tubos intravenosos, cortes cirúrgicos, quimioterapias etc.).

A vulnerabilidade do corpo doente é confrontada com a maneira humorada com que as imagens padronizadas do corpo feminino são evocadas por Wilke. Com o riso, a violência presente nas formas de representação do feminino (em que o corpo é fetichizado e objetualizado), assim como as sensações de dor e sacrifício que emanam da exposição do corpo "anormal" (doente, abjeto) são transcendidos, por meio do rompimento com a norma e com a obsessão ocidental pelo mascaramento (Isaak, 2003).

O corpo feminino no cruzamento entre o teatro como ferramenta e a *performance* de Marina Abramovic: violência e linguagem artística

Na *performance* dessas criadoras contemporâneas, o corpo feminino é conscientemente exposto à violência, como recurso para a criação de uma fisicalidade radical e para a proposição de uma relação diferenciada com o espectador. Nesse território, temas como a vitimização feminina e as relações entre os gêneros são transgredidos e questionados. Como se relaciona a violência, discutida e atualizada nessas *performances*, com as formas de agressão contra o corpo, tematizadas no teatro feminista com foco na comunidade? De que maneira essas corporeidades cênicas dialogam com o corpo da mulher no mundo? Vale a pena considerar, para responder a essas perguntas, dois universos distintos, expostos a seguir.

No primeiro deles, uma atriz vestida com um jaleco entra na cena. A personagem, Dra. Gilberta Gerônima, investiga a violência contra as mulheres. Ela está ali para expor suas últimas pesquisas, nas quais as "cobaias" são atrizes interpretando casais e situações de conflito entre homens e mulheres. A partir de todas as histórias-experimentos que atualiza, a doutora conclui, juntamente com a plateia, a necessidade urgente de encerrar a trajetória de violência contra a mulher.[3]

No segundo, trajados com armaduras pesadas, um homem e uma mulher estão dentro de uma vitrine, semelhante às dos museus de história natural. Vão retirando pedaços das vestes e em seguida fazem escarificações violentas

---

3 Cena do espetáculo *Doutora Gilberta Gerônima em: que blasfêmia,* do grupo Agni, de São Paulo. Dirigido por Josy Souza em 2005, já foi exposto anteriormente.

nas partes superiores dos braços. Ele escreve com seu sangue nas paredes. Os dois *performers* parecem personificar algum ritual simbólico antigo, remetendo a uma atmosfera de espiritualidade mística. No decorrer de cinco horas, contudo, a ação deixa marcas nos corpos: o cansaço é evidente e feridas causadas pelas armaduras aparecem nas coxas e mãos. O percurso da *performance* conduz à sensação de superação, adquirida na longa exposição à dor. Eles saem de cena com os braços para o alto, como que libertos.[4]

As cenas acima não fazem parte do mesmo espetáculo, mas resumem sequências de "ações performáticas" nas quais a violência e o corpo da mulher estão enfocados. Nas artes cênicas, dentro do amplo território que pode ser definido pelo cruzamento entre teatro e gênero, desenhado por criações e debates teóricos fundamentados na discussão das políticas do corpo feminino e na contestação das desigualdades entre os gêneros na cena e na sociedade, a questão da violência aparece em cenários e tintas diversos, como os dois aqui expostos.

O que se apresenta nesses dois extratos? O entrelaçamento entre o corpo da mulher, a violência e suas formas de representação nos conduz diretamente ao relacionamento entre arte e sociedade. Corpos físicos são sempre corpos sociais: apesar dos corpos serem experienciados individualmente, categorias de gênero, por exemplo, atravessam as vivências e as padronizam, juntamente com outros atributos (também símbolos de posição social), tais como cor da pele, altura, classe social e força física. A necessidade da presença dos corpos "ao vivo" no evento teatral e na *performance*, no espaço (delimitado ou "explodido") entre palco e plateia, torna essas artes intrinsecamente sociais.

No fenômeno teatral, essa relação está previamente colocada. O teatro é arte coletiva e insere-se num contexto sociocultural; revelando problemas compartilhados pela sociedade ou parte dela. Além disso, realiza-se a partir de elementos materiais específicos daquele contexto. Nas artes performáticas, o acordo firmado entre o espectador/testemunha e o *performer*/atuante é posto em xeque e ambos são desafiados a abandonar o conforto de suas posições "tradicionais" e a atuarem juntos, tanto na realização da obra quanto na construção do sentido.

---

4 *Performance* de Jan Fabre e Marina Abramovic, apresentada no Palais de Tokyo, em 2004, intitulada *Virgem-guerreiro, guerreiro-virgem*.

Algumas experiências cênicas (aqui, um modo de descrever uma potencialidade, ao mesmo tempo, da *performance* e do teatro), contudo, optam por uma interferência direta, tomando para si a tarefa de despertar consciências e questionar modelos de inter-relacionamento humano e suas assimetrias. Essa opção de intervenção pode ser traduzida como uma atitude política, porque visa provocar transformações, seja entre os espectadores ou entre os próprios "fazedores".

Das várias formas de relação entre gênero feminino e violência na cena (permeadas pelo laço entre arte e sociedade), seja em ações *explicitamente "engajadas"* ou em outras *evidentemente políticas* (mesmo que sem a identificação declarada com algum movimento ou partido), o trabalho em teatro com mulheres vitimizadas e certos exemplos de *performance* contemporânea, que as duas breves descrições iniciais querem rememorar, saltam aos olhos pelas suas especificidades, nos aspectos do processo de criação, modos de produção e veiculação do "evento", do discurso artístico e da abrangência política.

Nas duas "cenas", percebem-se proposições instigantes para a questão da violência, dos sujeitos envolvidos e para a discussão sobre vitimização e culpabilidade. Contudo, os dois exemplos sugerem aportes diversos na manipulação do corpo da mulher, os quais estão traduzidos nos modos de "presentação" do corpo, na inter-relação entre os indivíduos e na recepção do fenômeno artístico.

As reconstruções da violência no "teatro como ferramenta" a partir de um recorte "feminista" (uma tradução possível para o trabalho teatral com mulheres vitimizadas) e na *performance* demonstram disposições até mesmo conflitantes da corporeidade e dos agentes das interações na cena e na "cultura". O "teatro como ferramenta" almeja atravessar a divisão mais tradicional entre arte e sociedade. Para tanto, investe no seu poder de comunicação e identificação. A linha que se esfumaça, no caso da *performance*, não é apenas entre esses dois elementos, ou a dos limites canônicos do "estatuto da arte", mas também entre as linguagens artísticas. A *performance* rompe com a ideia de enquadramento e "seleção", que diferencia a arte da vida. Na maneira como mistura o ato artístico ao cotidiano, ressalta o aqui/agora do evento e transforma o próprio corpo em obra (o corpo produz a obra, que produz o corpo). Além disso, costuma ignorar divisões tradicionais entre as linguagens do teatro, da dança, da música, das artes plásticas, da videoarte e do

cinema. Essas diferenciações fornecem elementos para a compreensão do corpo, da violência, e para o diálogo entre arte teatral e sociedade, que podem ser permutados.

Marina Abramovic, de cujo trabalho foi extraída a segunda "cena" descrita, destaca-se entre as *performers* que construíram seus trabalhos a partir da exposição da corporeidade à violência, ao lado de Schneeman, Pane, Mendietta e Wilke, para ficarmos no contexto de obras já comentadas aqui. Mais do que instrumento expressivo ou território artístico, o corpo é desafiado, em suas criações, em seus limites materiais (sistema nervoso, pele etc.).

Abramovic nasceu na ex-Iugoslávia, em 1946, e estudou na Academia de Belas Artes de Belgrado. Começou seus trabalhos com *performances* solo, realizadas de 1969 a 1976. Em 1976, encontra-se com Ulay, que se torna seu parceiro, na vida privada e na criação de 37 peças artísticas, até 1988, quando se separam. Após a separação, Abramovic continuou produzindo suas criações, em mídias variadas.[5]

A violência na obra de Abramovic é traduzida como "risco", elemento essencial para a transformação da artista e do espectador. Revela-se aqui outra face da "violência": o corpo feminino tem sua integridade ameaçada, porém as ações desse corpo são fortes, vigorosas e chocantes. A radicalidade da artista não busca o compadecimento, mas surpreende, constrange e provoca mudanças de normas e de percepções. Mental ou físico, o risco é ferramenta para a abertura de novas percepções do mundo e para a ampliação da fisicalidade. Assim expandido, o corpo encontra um caminho de libertação dos padrões sociais a ele impostos; cria seus próprios padrões e pode integrar-se a uma nova ordenação.

A superação dos limites da matéria é atingida por meio de estratégias particulares, baseadas no uso diferenciado da natureza e seus objetos (não como

---

5 Seu pensamento e prática estão publicados em *Artist body, public body, Limpando a casa* (sobre suas oficinas com estudantes), *Unfinished Business*(uma espécie de manual), *Fresh Air*(catálogo da exposição das criações de seus alunos), *Marking Territory*(catálogo da exposição da qual foi curadora) e *A biografia* (em que narra sua trajetória de "despedida dos riscos" e de opção pela "não dor", após a separação do companheiro Ulay). Os livros parecem mais uma extensão do diálogo entre processos artísticos e experiências de vida, além de constituírem "instrumentos" de troca: a atividade pedagógica é, para Abramovic, parte da tarefa do artista; um exercício de generosidade e fecundação (como foram, para sua obra, Joseph Beuys e John Cage).Sobre suas obras e biografia, vale visitar a Sean Kelly Gallery. Disponível em: <http://www.skny.com/artists/marina-abramovi/>. Acesso em: 7 set. 2007.

material simbólico, mas como fonte de energia), no deslocamento do tempo, na constituição de uma estrutura e no emprego de técnicas de "condicionamento" (no caso de Abramovic, por exemplo, o treinamento mental).[6] O mesmo impulso de "transcendência" da realidade material do corpo performático aplica-se a outros elementos de suas *performances*, além da corporeidade, mas sempre em relação à ela. À maneira alquímica, cada elemento da *performance* tem sua identidade ampliada, imantada para além da existência material, por meio da ênfase em seu processo de transformação e mutação. A *performer* "presenta-se" em nome dessa experiência de absorção e transformação da realidade corpórea e dos objetos do mundo.

A *performance Casa com vista para o mar*, de 2002 (Bernstein, 2003), exemplifica a proposta da artista de transformação do *performer* por meio da purificação (por meio do jejum e da instrução de apenas "ser" no momento presente), em diálogo com a transformação do público e do espaço. A troca entre o *performer* e o espectador é possibilitada pela junção de dois corpos, o da artista (que "atua" diante do espectador, ou apresenta-se por meio de "objetos transitórios") e o do público (que interage com os "objetos transitórios" ou com a própria *performer,* e relaciona-se, direta ou empaticamente, com os corpos dos outros espectadores, no espaço da plateia).

A estrutura da *performance* é o que garante sua execução, em contraponto ao imprevisto ali presente. Na estrutura, são entrelaçados os objetos, o lugar da ação, a ocasião (um "quando" amplo) e o momento (um "quando" restrito). A tensão dialética entre a determinação da estrutura e a indeterminação apresentada pelo risco constrói a particularidade do evento. A surpresa na lida com o imprevisível das impressões surgidas "a quente" é ingrediente fundamental, tanto para a artista quanto para o espectador. As ocorrências do aqui/agora (que dão os aspectos de presentidade e inusitado para a ação "em tempo real") podem surpreender, desde a falência do corpo pelo cansaço e pelo sofrimento físico, até a interferência, direta ou mais sutil, da plateia. A estrutura, porém, serve para a *performer* observar e controlar variações e sensações específicas do momento da ação performática, assim

6 Abramovic desenvolveu treinamentos em períodos de aprendizado e troca junto a culturas tradicionais (como a dos monges tibetanos e dos aborígines da Austrália) preocupadas com formas de percepção e comunicação com a natureza distantes dos paradigmas da cultura ocidental (A Arte da Coragem, 2006).

como o protocolo de um experimento científico abre caminho para a presença do não previsto.

A proposta da ação em *Casa...* era viver um período de jejum, em três módulos construídos de maneira semelhante aos cômodos de uma casa, suspensos na parede da galeria de arte. No módulo 1, estavam um chuveiro e um sanitário; no módulo 2, mesa, cadeira de madeira e metrônomo; e no módulo 3, cama de madeira (sem colchão), travesseiro de pedra e pia com torneira. Uma escada com degraus feitos de facas, na frente de cada módulo, e um telescópio, para uso do público, ficavam disponíveis na frente do conjunto. A artista vestia um figurino especial, inspirado em desenho de Rodchenko, de 1920, intitulado "roupa de artista". Com sete cores diferentes, cada roupa era usada em um dia da semana: na segunda-feira, a cor azul escuro (em relação com a água); na terça-feira, a cor vermelha (em relação ao planeta Marte); na quarta-feira, a cor verde (em relação a Mercúrio); na quinta-feira, a cor amarela (em relação a Júpiter); na sexta-feira, a cor branca (em relação a Vênus); no sábado, a cor violeta (em relação a Saturno), e no domingo, a cor dourada.

Casa com vista para o mar foi apresentada em Nova Iorque, com doze dias de duração, aberta ao público das 9h às 18h (exceto às sextas, quando abria das 9h às 24h). A duração (temporal) é outra abertura para a alteração da corporeidade. Na arte da *performance*, a passagem entre a presença material da *performer* e a presença de "outro" (a personagem, por exemplo) é gradual (ou explicitada em seu processo) e, muitas vezes, descontínua (já que o espectador pode ausentar-se do evento, quando e como quiser). No teatro, contrariamente, o ator precisa aceitar transições rápidas e assumir um compromisso maior com a continuidade do jogo de representação estabelecido com o espectador.

A *performance* está interessada em desarmar a ordenação temporal linear, captando o momento de transformação do elemento material e não sua aparente permanência e continuidade num estado. Desse modo, também o espectador é convidado a abandonar o conforto de uma fruição artística limitada a um tempo "convencional" (para obras de artes plásticas, algo como uma fração de minutos; para o teatro, nos termos usuais, cerca de duas horas): a duração da ação deve interromper a velocidade do mundo, por demais incorporada na forma como as pessoas veem a arte.

A *performance* de Abramovic pode ser considerada exemplo de transgressão revolucionária e colocada em posição de igualdade com outras formas de

contestação das ordens estética e política, em sua sede de revelar os limites do corpo da artista e do(a) espectador(a), de provocar reflexões sobre o ato de "olhar" e de levar a extremos as potencialidades da arte como instrumento de transformação do humano. Através do risco, a potencialidade da "violência" é dimensionada e chamada à reatualização.

A violência coloca-se de maneira muito diversa à do contexto social, onde tem implicações também bastante diferentes. No modelo da "arte como ferramenta", o teatro cumpre a função de dar ressonância aos envolvidos nos conflitos sociais, sendo oportunidade ímpar para tornar audível discursos de minorias que costumam ser sobrepostos por vozes e coletivos dominantes. Além disso, o processo de criação teatral permite organizar essa "dramaturgia" e tornar esses discursos encarnados: a escolha de elementos materiais significantes na cena teatral já é, por si só, um exercício de revisão de identidades e de construção de novas realidades. O processo criativo do teatro, dessa forma, é subversivo e confronta objetos e situações aparentemente estáveis e refratárias à superação. Ele é afirmativo, porque constitui o sujeito que o faz, enquanto se estrutura materialmente. Ao mesmo tempo que revela o poder gerador do imaginário, pode refletir a realidade e denunciar sua pior face.

Na cena de grupos que trabalham com o "teatro como ferramenta", no entanto, o corpo da mulher, mesmo que marcado na carne pelo sofrimento físico e psicológico, é considerado veículo de uma vivência, em posição secundária em relação ao discurso que comporta. Sua marca de gênero é construída, principalmente, por meio do contraste com um outro, masculino; as duas instâncias, contudo, são tomadas quase que sem o testemunho vivo da matéria. Essa recusa à apresentação de uma experiência ao mesmo tempo consciente e encarnada no que tange à mulher não é exceção numa cultura fundamentada na tradição logocêntrica. Dessa forma, ainda que a crítica das formas de representação do feminino na sociedade patriarcal heterossexual seja central, a corporeidade não chega a fundamentar a cena, e as identidades permanecem fortemente baseadas em alegorias e elementos simbólicos atribuídos aos universos dos dois gêneros inteligíveis (Butler, 2003)

Lidar com o corpo violado é, de fato, complexo. Não é difícil imaginar o quanto essa dificuldade se potencializaria caso a empresa de elaboração do sofrimento dependesse da reatualização da dor, sem contar com alguma abstração do corpo material e com certo grau de "apartamento" proporcionados

pela dimensão ficcional. Consciente desse limite, o "teatro como ferramenta", em sua maior parte, encerra-se dentro da moldura espacial e temporal do "teatro dramático" e da representação.

Phelan (1993) sugere, por outro lado, que encontrar a voz feminina na formulação de sua expressividade depende da revelação de um discurso não mais fundamentado nos domínios da construção por metáforas (a qual opera por substituição), mas no território das metonímias (categoria da linguística que não se reduz à economia de substituição, operando por contiguidade e deslocamento, por meio da voz, da presença etc.). Esse percurso abre mão da gramática das palavras para alcançar a gramática do corpo, a qual encontra similares na ontologia da *performance*. Segundo a autora:

> *Performance* faz jus à ideia de que um número limitado de pessoas num recorte de espaço/tempo específico pode viver uma experiência de valor, a qual, por fim, não deixa traços visíveis. [...] Na *performance*, o corpo é metonímico do *self*, da personagem, da voz, da "presença".(ibidem, p.149-50, tradução nossa)

O corpo não metafórico da *performance* resiste à economia de reprodução, reafirmando o valor da sua presentidade. Ao afirmar esse valor, de acordo com a teórica americana, as *performers* também revelam o desaparecimento do corpo da mulher. Essa ausência, por sua vez, deixa evidente a experiência de subjetividade existente tanto na percepção do fenômeno quanto nos recursos empregados para tornar sua "presentidade" contínua no tempo-espaço. O corpo da mulher exposto na *performance* explicita, portanto, a problemática da visibilidade e da presença no mundo.

Um vez que o corpo da mulher (assim como a personagem feminina) padecem da impossibilidade de ampla representação por meio das metáforas da cultura dominante no Ocidente (e, portanto, de serem "vistos"), ele precisa recorrer a outras formas de presentação. Na *performance*, a solução encontrada baseia-se na negação da representação do corpo feminino, como uma maneira de desafiar a hegemonia do desejo masculino, suspensa entre as categorias da presença e da ausência.

Já no teatro ocidental, o espectador controla o evento silenciosamente. Ele participa de um contrato em que a questão da visualidade está devidamente estabelecida: espectador e atuante são dependentes da construção de um ponto de vista facilmente localizável e coerente, o qual deve garantir, no

processo de troca, as etapas de "projeção, identificação e objetificação",[7] a fim de dar estabilidade ao processo comunicacional. As *performers* provocam transformações nessa relação de cumplicidade entre observador/objeto porque perseguem a tênue linha de passagem entre visibilidade e invisibilidade do corpo feminino, ressaltando o sofrimento presente nesse limite e recusando sua mera reprodução.

Aproximar o "teatro como ferramenta" (engajado na discussão da violência contra a mulher) dessa revisão da corporeidade que a *performance* sugere, possibilita a relativização da lógica racional: desarmar o corpo governado pelo *logos*, dedicado à função de reapresentar as entidades do texto ficcional (encerrado dentro da moldura espacial e temporal do "dramático"), a fim de construir uma corporeidade de um *performer* sexuado e permeável à narratividade do espectador. Ainda que o rompimento com as categorias de representação dominantes seja uma tarefa árdua (porque implica na redefinição das relações duais entre *self* e outro, homem e mulher, espectador e *performer*, sujeito e objeto, som e imagem etc.), é necessário que essa "radicalidade negativa", que expõe os custos da "aversão perceptual da mulher" (ibidem, p.164), seja construída, para que uma outra dimensão do pensamento torne-se atuante.

Além de significar uma mudança nas formas de presentação do corpo feminino no teatro, englobar algumas soluções encontradas pela *performance* pode amplificar as conquistas desse tipo de "ação feminista". Essa empresa reflete, inclusive, as transformações de pontos de vista reivindicadas pelos próprios movimentos das mulheres em sua história. O trabalho feminista vem integrando novos temas às suas intenções políticas, os quais partem da intenção de controle da mulher sobre sua corporeidade, projetam-se para o abandono da ênfase nos papéis femininos na vida privada (a fim de enfocá-los no espaço público) e buscam destacar a ação feminina consciente, no lugar de sua vitimização passiva (Perrot, 2007). Essas não são diferenças insignificantes no que concerne às questões da violência, da vitimização da

---

7 A estrutura teatral tradicional estimula um modelo de desejo que tem correspondência com o desejo masculino tradicional e, especialmente, com a relação entre os polos masculino/feminino, traduzidos em observador/objeto. O espectador, na posição de "comprar" ou "perdoar", assume a posição masculina, daquele que deseja; enquanto o *performer*, a posição daquele que "vende"ou "confessa"; oferecendo-se à troca visual (ver, "fazer" e ser visto). O espectador quer "dominar" a imagem na sua totalidade. E também quer ser visto; preferencialmente, sem precisar agir (Phelan, 1993).

mulher e das ações propostas para o rompimento do ciclo histórico que perpetua essa realidade, até mesmo em sua dimensão simbólica.

A ressalva aqui esboçada ao modelo de teatro voltado para a intervenção social direta evidencia a necessidade de trazer para um discurso revolucionário também uma forma transgressora. Esse tipo de teatro tem o compromisso de recusar a perpetuação de qualquer argumento que disfarce sua natureza ideológica. Para tanto, precisa também reinventar a maneira como o gênero feminino é representado – tanto por meio da denúncia de como tal simbolização é incorporada pelas mulheres na sociedade, quanto praticando certo grau de desconfiança em relação a seus próprios meios de representação do corpo da mulher.

Isso, certamente, significa uma nova coleção de desafios: fazer a crítica da tradição de representação no teatro; considerar a escolha de meios materiais (na cena ou na reflexão sobre a cena) como fruto de um contexto histórico; contaminar mutuamente pesquisa estética e ação política e desafiar receitas de culpabilidade e vitimização, para oferecer perspectivas renovadas ao "feminismo" nas artes cênicas. Em resumo: trazer para a relação entre arte e sociedade o debate sobre a violência, assumindo a força transgressora da cena, que está pulsante na materialidade radical e na integralidade inquieta do corpo sexuado e encarnado.

Suzanne Lacy, Adrian Piper, Coco Fusco e Linda Montano: autobiografia, narrativa e a revolução social na *performance* feminista

O modelo feminista do "despertar de consciências", norteado pelo lema "pessoal é político", inspirou a arte feminista e abriu caminhos para o discurso em primeira pessoa do indivíduo/artista. Deixando de ser apenas objeto, a mulher torna-se sujeito produtor do próprio trabalho e revê o significado de sua história, tornando a autobiografia uma espécie de autodescoberta. No entanto, embora partisse da reflexão sobre os problemas "femininos", por meio de uma perspectiva de autoanálise, o público também era objetivo de preocupação da *performance* feita pelas mulheres.

Primeiramente, porque a produção feminina partia de um ponto de vista em que as demandas sociais, culturais e estéticas eram explicitadas pela

consciência da presença coercitiva da hierarquia social de gênero, sustentada pela ideologia e pelas estruturas sociais. A estratégia de aproximação com a experiência individual não ignorava o aspecto de construção social do gênero, empregando práticas narrativas, autobiográficas e documentais (Smith; Watson, 2002).Em segundo lugar, a busca por uma voz pessoal dava-se não apenas com vistas à livre expressão, como também ao funcionamento, na cultura ocidental, da linguagem verbal como código principal da ordem simbólica, em múltiplas relações com a discursividade da imagem. Por fim, texto e imagens instrumentalizavam a empresa política de dar luz a temas pouco explorados, confrontar a noção de desinteresse estético (advogada pela tradição artística) e demonstrar a capacidade de construção de uma outra prática de vida por intermédio da arte, envolvendo o espectador na feitura da obra, na história do próprio artista e na história da recepção estética.

A americana Suzanne Lacy (s.d.)investiga a relação entre a experiência individual e sua relevância social, demonstrando que a pesquisa formal não precisa alijar-se do interesse pelo coletivo. Em sua obra, a própria experiência criativa é coletivamente partilhada, como exemplificam as *performances In mourning and in Range*, *Three Weeks in May*, *One Woman Shows* e *Inevitable Associations*.

In Mourning and in Range (de Suzanne Lacy, Leslie Labowitz e Bia Lowe, criada em 1977), oferecia uma interpretação feminista para os casos de estupro em Los Angeles e reunia integrantes do Woman's Building, do Rape Hotline Alliance e do City Council, além de familiares das vítimas e a comunidade feminista. Motivadas por essa e outras criações, Lacy e Labowitz continuaram a parceria criativa e fundaram Ariadne: A Social Art Network, aberta à participação de membros da comunidade, assim como de outras mulheres artistas. Ariadne oferecia, além dos projetos das artistas, aulas, *workshops* sobre *performance* política, encontros e publicações sobre violência e arte.

Three Weeks in May, de 1977, teve mais de trinta eventos, reunindo mulheres artistas e membros da comunidade. Em *She Who Would Fly*, criada na ocasião, mulheres relatavam sua experiência de vitimização em casos de violência sexual, antes de escreverem as narrativas em um papel e colarem os textos num mapa dos Estados Unidos, localizando onde a violência havia ocorrido. Um ritual de "exorcismo" sucedia a experiência, quando quatro *performers* se pintavam com tinta vermelha, comiam juntas e partilhavam suas histórias pessoais.

Com duração de um mês, *One Woman Shows* (de 1975) ironizava a ideia da criação solo. Sediada na galeria cooperativada do Los Angeles Woman's Building, a *performance* reuniu um grupo de mulheres *performers*. O tema era um "ato de autonomeação" e deveria deixar traços nas paredes da galeria. As *performers* podiam decidir quando, no período de um mês, iriam mostrar seus trabalhos. Cada uma escolhia também três outras artistas, para quem mostrariam sua intervenção. Num efeito cascata, cada solo reproduzia-se em oportunidades de encontros e durante outros solos, tornando a autoria da obra não mais identificável em uma só pessoa.

Inevitable Associations, de 1976, expandiu o evento performático em muitas ações, que envolveram *performers* e comunidade, a fim de discutir a experiência feminina do envelhecimento. A multiplicidade de participantes e situações oferecia diversos pontos de vista para o tema, transformando a velhice, ao mesmo tempo, num fenômeno individual e social: uma jovem distribuía artigos comparando o velho prédio a uma viúva abastada; um assistente de cirurgião divulgava novidades sobre cirurgia plástica; um maquiador de Hollywood envelhecia Lacy, que depois interagia com um grupo de senhoras vestidas de preto; idosas narravam sua vivência pessoal após os 60 anos.

Em fins dos anos 1980, Lacy parte para a execução de projetos de grande escala, com grupos de mulheres em diferentes comunidades, ainda entrelaçando o privado e o público, o pessoal e o social. A *performance*, embora objetive a transformação pessoal, torna-se com a artista uma experiência comunal. *The Crystal Quilt*, de 1987, contava com a participação de 430 mulheres idosas, compondo um grande tecido com seus corpos e depoimentos sobre a experiência do envelhecimento.

A categoria de gênero, quando em diálogo com outros demarcadores sociais, torna mais complexa a discussão sobre o papel da mulher. Porém, a empresa é politicamente bastante efetiva, uma vez que a separação entre as categorias, teoricamente possível, não ocorre na sociedade.

Adrian Piper constrói sua carreira (das pinturas aos vídeos, *performances* e textos teóricos) em torno da discussão sobre ser mulher, artista e negra. Em *Food for the Spirit* (1971), ela fotografa suas mudanças corporais e "metafísicas", enquanto passa por um período de estudos sobre filosofia kantina (sua obra também funde prática artística e teoria). Na série *The Mythic Being* (1972-1975), veste-se como um rapaz e interage com o público, em

ambientes "não convencionalmente" voltados para o fazer artístico, exagerando nos estereótipos sobre o comportamento agressivo e sexista dos jovens afro-americanos e latinos. Além de expor o racismo, Piper quer estabelecer uma relação "não mediada" com o espectador, em que este possa perceber as possibilidades de transformação que tem em suas próprias mãos.

No vídeo *Funk Lessons* (1983), Piper ensina como dançar *black music*. Em *Cornered* (1988), explica, em tom professoral, o fato de quase todos os americanos, mesmo que não aparentem, serem geneticamente negros. "Dear Friend. I am black. I am sure you did not realize this when you made/laughed at/agreed with that racist remark"[Caro amigo. Eu sou negra. Tenho certeza de que você não percebeu isso, quando você fez/riu de/concordou com aquela colocação racista"] é uma das mensagens, escritas em bilhetes, que a artista começa a distribuir em eventos públicos, nos anos 1980. Piper tem consciência do perigo associado à categorização dos indivíduos por meio dos aspectos de raça e gênero. Contudo, entende a dimensão de protesto que essas categorias, quando "denunciadas" por meio do fazer artístico, podem portar. Segundo Cotter (1999, s.p., tradução nossa):

> No nível mais óbvio, sua missão é revelar atitudes e comportamentos racistas, abertos ou ocultos, e denominá-los pelo nome correto. Mas ela também sugere, provocativamente, que essas atitudes e comportamentos, de fato, criam a raça como uma categoria perceptual, e que essa categoria, mesmo que ilusória, reforça hierarquias de poder e exclusão socioeconômica.

Assim como Piper, Coco Fusco, *performer* nova-iorquina, investiga o cruzamento entre as categorias de gênero, raça e etnia. A *performance* política que realiza confronta o eixo cultural dominante, amplificando o debate sobre as formas de exclusão na cultura ocidental, principalmente na América do Norte. Em *a/k/a Mrs. George Gilbert*, vídeo de 2004, emprega imagens documentais e ficcionais para explorar o processo de acusação contra a filósofa negra Angela Davis, perseguida judicialmente pelo governo americano. No vídeo *Operation Atropos*, de 2005, Fusco registra o treinamento oferecido pelos militares dos Estados Unidos para cidadãos que desejem conhecer táticas de interrogatório e tratamento para acusados de terrorismo. A narrativa ficcional também aparece a serviço da denúncia social em *Dolores from 10:00 to 22:00*, uma *performance* em vídeo em que conta a história de Dolores,

trancafiada pelo chefe no escritório como medida disciplinar. O espectador acompanha a violência sofrida pela mulher e negada pelo agressor.

Identidade étnica, relações inter-raciais e a exclusão das mulheres no mundo da arte são temas retomados em *Mexarcane International*(de 1994-1995), *Rights of Passage*(1997), *Stuff* (1996-1999) – sobre os estereótipos que relacionam a mulher latina à comida e à satisfação dos prazeres –, e *Votos* (1999-2000) – sobre a "*performance* corporal" da religiosidade latina –, algumas de suas *performances* realizadas em espaços públicos e galerias.

O "diorama vivo" é um recurso que a artista explora, tangenciando de perto elementos da cena teatral. *Better yet when Dead*, de 1996, questiona o sucesso midiático de algumas artistas e personalidades femininas alcançado somente após suas mortes. Na obra, Fusco realiza uma série de funerais, nos quais ela ocupa o lugar das mulheres mortas, num esquife: ouvidas apenas no *post mortem*, o que resta de cada uma delas é apenas o corpo inerte, rodeado por flores e velas. Sons, textos afixados ao redor dos caixões e outros recursos acompanham a cerimônia, na qual os espectadores são convidados a deixar suas impressões pessoais como "oferendas" à morta.

Mexarcane, *La Chavela Realty* e *Two Undiscovered Amerindians*, outras criações da artista, empregam a mesma técnica de "diorama vivo". Segundo Fusco (1995, s.n., tradução nossa):

> Estou particularmente interessada nesse método de *performance*, porque ele me possibilita jogar com o limite entre o real e o ficcional e entre aparência e realidade. Nesta *performance* em particular, todos os sentimentos do sobrenatural que os encontros diretos com as mortas sempre produzem seriam o ponto de início para uma exploração emocional e intelectual dos temas que levanto.

The Postponed Event, de 2000, de certa forma dá continuidade à experiência temática anterior e à ideia de um diorama sem bonecos, mas com *performers* humanos, em que a ação dramática, recortada como um fotograma, permanece latente. A *performance* estabelece um "estado dramático" a partir do posicionamento do corpo no espaço, numa relação de construção "ficcional", ainda que não seja oferecida uma história completa ao espectador. Em *The Postponed Event*, a artista é enterrada até o torso em terra cubana, no solo da galeria, em posição vertical, por três horas, enquanto escreve várias cópias da mesma carta (que podem, depois, ser levadas pelos espectadores).

Na carta, ela se despede dos amigos e pede que, nesse momento de despedida, mas ainda viva, tenha sua existência notada.

A Room of One's Own: Women and Power of New America, de 2006, e *The Incredible Disappearing Woman*, de 2003, exemplificam o interesse temático e a aproximação do trabalho performático de Fusco de elementos característicos da cena teatral. Nos diversos níveis propostos, em ambas as obras, ela coloca o artista e o público em graus semelhantes de responsabilidade no questionamento dos valores vigentes na sociedade de consumo, tematizando, nesse processo, a função da arte, a hegemonia da violência, a posição da mulher e as diferenças de classe.

The Incredible Disappearing Woman constrói uma plataforma de interação entre a *performance* ao vivo e a internet. A partir da notícia de um artista americano que viaja para a fronteira mexicana para alugar um corpo morto de mulher (seu projeto incluía fazer sexo com a morta e registrar o feito, para uma *performance*), Fusco cria um serviço de atendimento às perversões eróticas dos internautas, que podem pedir aos *performers* a realização de suas fantasias de necrofilia.

Em *A Room of One's Own: Women and Power of New America*, a artista adapta o livro de Virginia Woolf sobre a importância das mulheres conquistarem um "lugar" no mundo, para criar uma palestra que discute a participação feminina nos interrogatórios da guerra contra o terror. Na palestra, em conjunto com o texto (no qual Fusco louva, ironicamente, a presença das mulheres nessa nova etapa da construção da democracia no Ocidente), a artista expõe, de maneira ilustrada, formas de tortura e procedimentos para a "conversão" dos presos à causa brilhantemente abraçada pelas "mulheres de uniforme".

O entendimento da dimensão de intervenção social de Lacy, Piper e Fusco difere diametralmente da obra de Linda Montano, também americana. Esse contraste, entretanto, permite a expansão da relação entre arte e política. A importância política das *performances* de Montano passa pela experiência radical da artista na transformação de sua própria vida em experimento e obra artística, oferecida ao espectador como um "trabalho espiritual" e humanitário (ainda que a relação com o espectador não seja seu foco), bem como pela sua recusa de todo comportamento hegemônico.

Para Montano, a manipulação do tempo, em *performances* de longa duração, e o diálogo entre arte e vida permitem a conversão da vivência pessoal em obra de arte, bem como da arte em instrumento de mudança espiritual

por meio do refinamento da consciência. Para Montano (apud Stanton, [200-], s.p., tradução nossa):

> Eu atinjo realizações e lugares os quais eu posso, então, empregar na vida... Arte é o lugar onde eu exercito para a vida. Eu poderia fazer qualquer coisa no contexto da obra de arte, ou seja lá como isso era chamado, era lá que estava minha licença. [...] Basicamente, para dizer a verdade, é somente quando eu olho na internet e vejo meu nome tantas vezes que eu penso, "Oh, meu Deus, talvez esse trabalho tenha ressonância com os outros".

Em *Home Endurance*, de 1973, Montano registra uma semana de suas atividades cotidianas. Em *Three Day Blindfold/How To Become a Guru*, de 1975, a artista passa três dias vendada. Atada por uma corda ao *performer* Tehching Hsieh durante um ano, Montano cria *Tied*, em 1982. A disciplina começa a desafiar ainda mais o tempo quando em *Seven Years of Living Art* (de 1984 a 1991) ela dedica sete anos a um trabalho sobre os *chakras* corporais, um a cada ano. A duração da tarefa é estendida para catorze anos na *performance14 Years of Living Art*.

Dad Art acompanha os cuidados da artista para com o pai idoso e doente. Nos itens da *performance*, descritos por Montano, aparece uma lista de cuidados para a manutenção da vida cotidiana do pai, transformando as práticas mais singelas (idas ao supermercado; os banhos diários; os momentos de conversa etc.) em arte (Klein; Montano, 2005). A artista funde conhecimento artístico a sua formação em terapias alternativas e acaba por misturar por completo ambas as atividades (ela atua em aconselhamentos sobre arte e vida). Nos vídeos, que começa a criar nos anos 1970 e que registram suas experiências performáticas, compartilha sua visão pessoal sobre a morte, a vida sexual das freiras, o desenvolvimento espiritual, as desordens alimentares, a menopausa e uma infinidade de temas extraídos da sua experiência como mulher.

Montano busca o isolamento e não o espaço comunitário. Dessa forma, em suas criações, as críticas ao capitalismo e à cultura consumista saem do espaço da obra de arte para serem tratadas nos elementos ordinários da vida cotidiana. Para ela, a ação política não é limitada pela divisão tradicional entre pessoal e público; separação que seria, ela mesma, também ideológica. Nas palavras de Rosler (apud Wark, 2006, p.115, tradução nossa):

> Nós aceitamos o choque entre público e privado como natural; no entanto, essa separação é histórica, e o antagonismo dessas duas esferas, que de fato desenvolvem-se em associação, é uma ficção ideológica – uma bastante potente.

Romper com a separação entre público e privado é parte da atitude política revolucionária da *performance*. A "evasão" do privado para as obras de arte também possibilita a inserção da crítica social nas microestruturas, revelando o sexismo presente na família tradicional, tal como ocorre nas *performances* em vídeo *The Mom Tapes*, de Ilene Segalove, e *Being Women in Japan: Liberation within My Family*, de Kyoko Michishita.

As formas de dominação, segundo essas *performers*, operam na prática da exclusão da esfera pessoal do universo da criação artística. Romper o silêncio e descobrir as narrativas moldadas pelo passado (que dependem da maneira como atua a memória) também comprovam os limites da "neutralidade" na arte, assim como da "verdade" da representação simbólica. A temática confessional, revelando experiências traumáticas e perdas, como fazem Lisa Steele (em *A Very Personal History*, de 1974, sobre a morte da mãe) e Shigeko Kubota (em *My Father*, de 1975, sobre a perda do pai) investe, por outras vias, no mesmo tipo de revelação da instabilidade da identidade das artistas e da própria categoria de subjetividade que, por mais expostas que sejam pelo fazer artístico, permanecem envoltas em nebulosidade.

Papéis e transformações de si mesma: a performatividade do *self* nas *performances* de Eleanor Antin, Lynn Hershman, Vera Frenkel, Martha Wilson, Tanya Mars e Orlan

O trabalho sobre papéis e transformações de si mesma, que a *performance* encampa, tem em Eleanor Antin um exemplo singular. Antin parte da arte conceitual, domínio na qual já demonstra preocupação com a ideia de mutação; *Carving, an Intentional Sculpture*, criada em 1972, expõe 144 fotos de seu próprio corpo, no processo de um regime de emagrecimento de 36 dias que vai modificando sua silhueta. Corpo e obra aparecem fundidos numa criação que, embora dentro dos limites da chamada "arte conceitual", inclui ainda a temporalidade da ação e a ironia às formas de representação da mulher na arte.

Antin começa a experimentar a encarnação de *personas* em 1970. Em 1974, cria *Eleanor 1954*, em que a invenção de sua própria *persona*/pessoa se relaciona à sua juventude, quando pretendia ser atriz. Depois, inicia o desenho e a fixação de novos tipos, que passam a "existir" em seus vídeos, fotografias, filmes e *performances*. *Ballerina* (1974) apresenta o esboço da grande bailarina negra Eleanora Antinova, estrela de Diaghlev, que a artista apresenta com desenhos mais claros em numerosas *performances* posteriores (*Before the Revolution*, *Recollections of My Life with Diaghilev*, para citar dois exemplos). As *personas* também permitem transições de classe social e gênero: em outras criações, incorpora o Rei Charles I, quase "hamletiano". Um depressivo romântico, o rei recebe as companhias da enfermeira Little Nurse Eleanor (um exemplo de serviçal, dedicada e heroica) e de um astro *pop* negro. Yevgeny Antinov, um cineasta russo judeu que assina um dos filmes realizados pela *performer*, é seu mais recente alter ego ficcional (Montano, 2000).

Diferentes *personas* aparecem também nas *performances* de Lynn Hershman (que cria Roberta Breitmore, em 1975, personagem com documentos civis e história pessoal que, para "desaparecer", comete suicídio), Vera Frenkel, Martha Wilson e Tanya Mars, para citar algumas *performers* que experimentaram as mutações de identidade como estratégia para encontrar novas autodefinições e ampliar a visão de conceitos bastante caros aos discursos dos movimentos das mulheres, tais como a unidade do sujeito e a individualidade.

Cornelia Lumsden é a *persona* da canadense Vera Frenkel, que motiva uma série de criações, de 1979 a 1986, intitulada *The Secret Life of Cornelia Lumsden*. Em vídeos, instalações e desenhos, Lumsden (uma escritora canadense expatriada que publica, em 1934, a obra *The Alleged Grace of Fat People* e desaparece em Paris durante a Segunda Guerra) representa a luta da mulher artista no exílio (Wark, 2006). A *performer* "encarna" quatro personagens imaginários, que falam sobre Lumsden (o Amigo, o Inimigo, o Especialista e o Comentador da Canadian Brodcasting Corporation).

Lumsden continua a existir nas obras dos anos 1990, sempre em virtude de seu desaparecimento. Nas videoinstalações *...from the Transit Bar* e *Body Missing*, o antigo tema serve à discussão sobre as diásporas mundiais. Permitindo construir paralelos com a condição das artistas canadenses (nos anos 1970-80), "exiladas" em seu país natal, e com as populações em deslocamento, apartadas de suas raízes nacionais (nos anos 1990), Lumsden deixa

de ser uma personagem individual e torna-se metáfora das relações sociais e da história da cultura.

A personificação é o recurso a que Frenkel recorre para sua discussão sobre a presença do corpo feminino, a identidade das mulheres, a função da arte e os jogos de ilusão/realidade e de memória/recuperação. Segundo Frenkel, Tuer e Robertson (1998, p.3, tradução nossa):

> Ela é uma farsante, jogando com memória e história, ficção e verdade. Ela assume diferentes disfarces: a detetive, a burocrata, a escritora exilada, a falsa messias, a narradora banida, a atendente, a intrometida e, claro, a artista. Ela cria tramas por meio dessas aparências, que conectam dissimulação aos lugares em que cultura e tecnologia constroem traços do real.

O jogo de aparências estende-se para o suporte: a internet passa a abrigar as narrativas sonoras e visuais de Frenkel, nos projetos Body Missing (s.d.) e The Institute™ (o último, sobre artistas idosos numa casa de repouso) (Tuer, 2005), criando uma espacialidade que remete ao real, mas que não pode ser confundida com ele.

Tanya Mars, também canadense, inicia nos anos 1980 uma trilogia de *performances* sobre os arquétipos do poder feminino. Suas experiências anteriores incluíam o emprego de quadros vivos, do cabaré, do burlesco e outros "estilos" teatrais, a fim de criar uma linguagem multimídia pessoal, localizada entre a ironia e o absurdo (Artipedia.org, 2008). O humor é a ferramenta que a artista elege para "desarmar" o espectador e abordar questões do feminismo, optando pela estratégia celebratória ao invés do discurso da vitimização da mulher, numa tendência comum aos trabalhos de Holly Hughes, Karen Finley, The Clichettes, The Hummer Sisters, Rose English e Lynda Benglis.

Em *Pure Virtue* (1984), vinhetas e diálogos contam a história da Rainha Elisabeth I (e seu conflito entre poder, desejo e gênero feminino). *Pure Sin*, de 1986, traz para a cena Mae West, ícone do poder sexual. Em *Pure Nonsense*, de 1987, Mars é Alice (inspirada em Lewis Carrol), que acorda de um sonho e é avisada por Freud que perdeu seu pênis. Alice sai em busca do membro desaparecido, conhecendo as personagens do País das Maravilhas, que dão a ela respostas absurdas; até que ela descobre, olhando sob as próprias saias, que o pênis ainda está lá.

Para Mars, o fato de emprestar *personas* diferentes, numa abordagem cômica, não elimina a potência questionadora de seu discurso feminista e ainda evita uma resposta agressiva do espectador. Contrariamente, o riso, a permutabilidade de identidades e a impermanência da *performance* permitem que ela confronte situações de difícil transformação, como a artista avalia ser a realidade feminina. Segundo ela:

> Eu vejo jovens mulheres lidando com os mesmos temas que nós (eu e outras feministas) estivemos lidando em meados dos anos 1970, e penso comigo mesma, ai meu deus, as coisas não melhoraram de fato. Existe uma objetificação da mulher mais incorporada nas mídias de massa, facilitada de modo geral pelo acesso à internet. Eu esperava poder abandonar o manto feminista num dado momento (ou passá-lo para outra pessoa), mas realmente é muito, muito importante ser vigilante. Eu vou continuar tocando o tambor feminista, até que morra. Alguém tem que fazer isso. (Mars apud Peled, 2008, s.p., tradução nossa)

Martha Wilson, norte-americana, vivia em conflito com os preconceitos do meio artístico em relação à produção das mulheres que trabalhavam nas fronteiras da arte conceitual nos anos 1960. Ela decide, então, fazer um "espetáculo sobre sua própria invisibilidade" (Wark, 2006) como criadora. Em 1972, envereda para o questionamento das identidades femininas (e das *performances* de gênero), empregando o próprio corpo e suas possibilidades de mutação em fotografias e *performances* (gravadas também em vídeo).

Em *Posturing: Drag*, posa como um homem que se veste de mulher; em *Captivating a Men*, é um homem que se maquia para ficar "bela". Em *Painted Lady*, surge como uma mulher que se feminiliza ainda mais com o uso de maquiagens. Na série *Portfolio of Models*, aparece fotografada à maneira de uma coleção de estereótipos femininos, de classes sociais e profissões diversas. Na década de 1980, Wilson "performa" mulheres de poder; entre elas, Nancy Regan, Barbara Bush e Tipper Gore (Oisteanu, 2008).

O processo de constituição de identidades, que se mantém no discurso artístico e é autenticado pelos valores sociais dominantes, é alvo das construções irônicas de Wilson. Essa postura, para Wark (2001), excluiu a artista dos primeiros estudos sobre arte feminista, que pretendiam ver nessa produção a defesa de uma identidade estável para a categoria "mulher". Contudo, a disseminação do conceito de performatividade de gênero, assim como a

mudança de discurso do movimento feminista em busca de estratégias políticas que não erradiquem a multiplicidade de realidades das mulheres no mundo, colaborou para a reavaliação da criação de Wilson e de outras *performers* que vêm trabalhando com a construção e desconstrução de si mesmas.

A transição de *personas* adquire na criação da francesa Orlan tintas radicais. A partir de 1990, Orlan começa a trabalhar sobre a transformação do próprio corpo, por meio de intervenções cirúrgicas que denomina *carnal art* (arte carnal). Em suas *performances*, além de fazer um "espetáculo de si mesma", a artista toma como outros de seus objetos a medicina e a cultura da beleza, contaminadas pelas tecnologias de construção de gênero (historicamente caracterizadas). Para Augsburg (2008), Orlan destaca o tensionamento entre escolha individual e as ideologias sociais, que acabam por modelar as decisões dos indivíduos, supostamente autônomas.

O trabalho da *performer* (vale dizer, assim como de suas companheiras aqui citadas), passou por diferentes estágios. Nos anos 1960, na série fotográfica *Vintages*, ela exibe o corpo nu em poses de *yoga*. Em 1971, rebatizou-se como Saint Orlan (em alusão ao personagem Orlando, de Virginia Woolf, e reclamando por um estado "de elevação santa"). Nessa década, seus trabalhos remetem ao questionamento da sexualidade feminina, nas fotos da série *One-off Striptease with Trousseau Sheets*, feitas a partir de uma intervenção de 1976 (na qual Orlan é uma Virgem barroca, com um seio nu exposto, chupando a *swaddled bundle*; depois, o manto vai sendo retirado, até a nudez completa).

Outro tema que lhe é caro, a comodização do corpo da mulher na sociedade e na arte, motiva *Art and Prostitution* (quando convida, numa metáfora sexual, os curadores a usarem seus pincéis para colocarem tinta em seu quadro) e *The Artist's Kiss* (*Le Baiser de l'artiste*), no qual moedas eram introduzidas numa imagem fotográfica de seu torso, trajado como o de uma prostituta (Wilson, 1996). Na mesma *performance*, Orlan usava, em outra imagem fotográfica, o arquétipo da santa. Os "valores" atribuídos às duas figuras femininas arquetípicas (às quais, segundo seus detratores, soma-se a da insana) foram sendo fundidos em suas obras posteriores.

Nos anos 1980, em diversas criações e meios (em vídeo, fotografia, instalação e *performance*), a artista explora a figura da Saint Orlan. Uma delas, *Saint Orlan and the Elders*, de 1984, faz referência direta ao teatro artaudiano da crueldade: trajada como uma Madona, ela teatraliza, ao lado de pacientes do Hospital Charles-Foix, a "adoração à Virgem".

Em *Measurements*, intervenção iniciada em 1976, Orlan tirava medidas, com seu próprio corpo, de objetos, igrejas, ruas etc. As roupas que usava eram lavadas, e a água suja colocada em garrafas e tornada objeto de arte. Augsburg (2008) vê nessa exposição do abjeto uma relação com as obras seguintes, as "*performances* cirúrgicas", que melhor caracterizam a criação da artista.

Sua primeira "*performance* cirúrgica" ocorre em 1978. A obra surge "por acaso", quando Orlan decide incorporar uma internação de emergência, que a impediu de estar presente em um simpósio sobre *performance*, como parte de sua intervenção no evento (Orlan, 2008). Em 1990, a partir da série *The Reincarnation of Saint Orlan* (também chamada pela artista de *Image-New Images*), assume o procedimento médico como elemento central de sua obra. *Omnipresence*, de 1993, marca uma nova etapa. Além da "teatralização" da cirurgia, que já vinha ocorrendo anteriormente (a equipe médica vestia roupas especialmente confeccionadas; o centro cirúrgico era redecorado e Orlan lia textos escolhidos para a ocasião), o evento passa a ser televisionado e os espectadores podem participar fazendo perguntas, que a *performer* responde enquanto é operada.

Na obra da *performer* francesa, o sentido de *self* está estendido para a cultura, uma vez que a tecnologia médica é reconhecida pela artista como parte constituinte de sua identidade mutante e que o processo cirúrgico é explicitado publicamente, em sua intimidade, por meio do emprego das tecnologias de reprodução e comunicação – o vídeo, o fax, a internet etc. (Esses produtos são ainda reutilizados, em *performances* posteriores à cirurgia, ao lado dos "restos" da intervenção médica – gordura, sangue, gaze etc.) (Augsburg, 2008).

A corporeidade, para Orlan, é uma espécie de *software*, que pode ser combinado e recombinado, "operado" pela artista nos domínios da tecnologia. Com a repetição das cirurgias, o belo vai sendo transformado em monstruoso: o excesso de aproximação com os ideais ocidentais de beleza conduzem, eles mesmos, para um "enfeiamento" da artista. Concebida em nome de uma "reprodução técnica" do corpo feminino natural, a intervenção plástica, no caso das cirurgias performáticas de Orlan, deixa evidente a ausência de naturalidade que, de fato, fundamenta os padrões do que seria o "belo feminino" na cultura (Auslander, 1995). Segundo Orlan (2008, p.324-5, grifo da autora, tradução nossa):

> Meu trabalho não é contra a cirurgia cosmética, mas contra os padrões de beleza, contra os mandos de uma ideologia dominante que se imprimem mais e mais na carne feminina... e na carne masculina.
>
> Cirurgia cosmética é um dos ambientes nos quais o poder dos homens sobre o corpo da mulher inscreve-se com mais força.
>
> [...] "Isso é um outro" *["Eu sou uma outra"]*. Eu sou a linha de frente do combate.

Nas *performances* que investem na multiplicidade de *personas*, as artistas misturam o vocabulário visual (com influência das artes visuais de vanguarda) com a tradição narrativa, assim como a construção de entidades ficcionais com a exibição de seu corpo e intimidade. Ao lado das personificações (mais próximas do território do dramático, ainda que de modo diverso do realizado pelo "teatro tradicional"), usam espaços e suportes não convencionalmente empregados pela arte teatral.

Os limites da ficção, da simulação, da verdade, do artefato e do jogo de máscaras sociais (individuais e coletivas) são ultrapassados pelas obras dessas criadoras, de tal forma que os mitos culturais e sociais que sustentam a ideia de *self* também ficam estremecidos. Segundo Wilson (apud Wark, 2008, p.9, tradução nossa):

> Indivíduos interpretam ser eles mesmos a fim de darem realidade a si mesmos, então, em certo sentido, todos os seres humanos estão interpretando na frente de vídeos e plateias, ficcionais ou reais, o tempo todo. O que isso significa para o conceito de "self" é que o self não existe como alguma coisa, mas sim enquanto um efeito dramático. O self com que os outros lidam é a imagem que projetamos numa cena de ação, e o que está em risco é se essa imagem será acreditada ou desacreditada.

Em termos da caracterização da realidade feminina, essa abordagem reproduz o descompasso entre a maneira como as mulheres costumam ser representadas nas artes e como se veem a si mesmas, a partir de suas experiências no mundo. Augsburg (1998) entende essas criações como "meta-*performances*" ou exemplos da teatralização social de gênero, porque atualizam, na cena, os processos de construção da identidade da mulher na sociedade contemporânea, refletidos e produzidos também na arte.

Esse processo não é indolor, há um preço a ser pago pela anexação de novos papéis pelas *performers*. As obras refletem, de certa forma, a crise implícita no processo de autorrepresentação cooptado pelas mulheres artistas. Entretanto, mesmo nos casos em que essa "luta" resulta na experiência de mutilação, o corpo não é apenas objeto de fetiche do espectador, mas devolve seu olhar, colocando-se como agente da ação e, apesar dos riscos, com autoridade sobre o evento. Não obstante, a "atualização" da dimensão sacrificial realizada pela *performance* pode recusar o aspecto da vitimização e aparecer mesclada à ironia, ao riso e à mascarada. Segundo Wilson (apud Wark, 2008, p.9, tradução nossa):

> [Minha] solução é pregar peças práticas comigo mesma, inventar quebras satírico-sérias das minhas definições projetadas, a fim de me manter em contato com a distância entre minhas projeções e minha compreensão interior. Simplesmente trazendo a público essa obra sobre a aparência como valor, brincando com minha imagem projetada de mim mesma como uma artista confiante, ao mesmo tempo que eu afirmo que isso é o que eu sou de fato.

Para a cena teatral, essa flutuação de "encarnações", que mistura comicidade, disposição crítica (numa espécie de "distanciamento"), caracterização física, elementos de construção ficcional típicos da "personagem psicológica" e a atualidade encarnada da *performance*, indica pistas para um outro tipo de personificação do corpo da mulher, fundamentada no jogo com o espectador e na revisão dos estereótipos sobre gênero (inclusive daqueles longamente defendidos pelo feminismo histórico).

Esse tipo de tratamento da "personagem feminina", sugerido pela *performance* e mais próximo do que vem sendo chamado aqui de *persona*, casa-se bem com um desrespeito sadio aos limites entre textualidades visuais e sonoras, via a composição entre linguagem verbal e movimento e a soma de uma "retórica da pose" (Gomez, 2002) – com destaque para a presença do corpo – à fabulação e à narrativa (congelada em *frames*, ou estendida no tempo).

Rose English, Karen Finley, Rachel Rosenthal, Holly Hughes e Laurie Anderson: performatividade e teatralidade

As criações das *performers* situadas num terreno híbrido entre teatro, dança e *performance* apontam na direção de novas (a)presentações do corpo feminino e de uma relação transgressora da corporeidade com os demais elementos da cena; soluções que podem inspirar a criação teatral feita pelas mulheres hoje.

Rose English começou suas criações nos anos 1970 e transitou das *performances* para os solos dos anos 1980, e deles para os grandes espetáculos, com cavalos, mágicos, dançarinos e uma quantidade considerável de colaboradores. A conexão que faz entre artes visuais, *performance* e teatro vem permitindo a ela o exercício exploratório de diversas áreas criativas: English escreve, dirige, atua e coreografa.

A artista encontra nas formas teatrais menos canônicas (o cabaré, o circo e o *vaudeville*) o instrumental para a criação de uma linguagem não ilusionista, que emprega os recursos "teatrais" da cena num artificialismo explícito. O texto falado também empresta desses estilos teatrais a comicidade, a leveza e a facilidade de construção e desconstrução das convenções, como se a artista tematizasse em suas criações a própria teatralidade. MacRitchie (1996) enfatiza que a pesquisa da artista é o espaço, concebido como uma expansão da mente humana; daí as possibilidades mágicas e oníricas da caixa teatral ocuparem plano central.

A formação em artes visuais e o trabalho em multimídia confluem para as primeiras *performances* (*The Boy Baby*, de 1974, e *Quadrille*, de 1975), em que objetos fantásticos conviviam com dançarinas humanas, em ações curtas (a primeira com cerca de um minuto, e a segunda, de catorze minutos), compostas como quadros vivos, que destacavam os objetos e adereços inventados. Para aprender como "animar" esses objetos, English volta-se para as artes cênicas: a colaboração com os grupos Welfare State, Lumiére and Son e a Limited Dance Co. (de Sally Potter e Jacky Lancey) oferecem para a artista a experiência com uma teatralidade não baseada na narrativa linear, mas no movimento dos corpos no espaço e na apropriação de recursos da cena, que permitiam um casamento mais completo entre a visualidade, o uso de música e texto e o sentido da ação cênica. Na Limited Dance Co., onde essa

experimentação adquire contornos mais claros, cria as *performances*-espetáculo *Park Cafeteria*, *Death and the Maiden* (ambas em 1975), *Rabies*, *Berlin* (ambas em 1976) e *Mounting* (1977), além do filme *The Gold Diggers* (1980-1983), uma fábula feminista, dirigido por Potter e escrito por English, sobre uma estrela de cinema loira que é salva do destino de objeto sexual masculino por uma personagem chamada Mulher Francesa montada em seu cavalo.

Adventure or Revenge (1981) é sua primeira criação-solo, seguida por *Plato's Chair* (1984), criada a partir da palavra "vazio", e *Beloved* (1985), tematizando a palavra "abstrato". Num momento em que a *stand-up comedy* começava a conquistar mais espaço, English ia mais longe na fusão entre os elementos da "comédia solo", abrangendo temas conceitualmente mais complexos e a investigação de aspectos plásticos da cena. O trabalho como solista aproxima a artista da apropriação do texto falado e da relação mais direta com a plateia.

English une-se a outro ator em *The Thy Thou Thine* (1986), mergulhando na investigação da potência mágica da cena e dos recursos de luminotécnica, capazes de transformar os figurinos e todos os outros aspectos materiais do espetáculo. A artista trabalha agora na caixa-preta de um edifício teatral. A criação, tanto em seu aspecto biológico (do nascimento) quanto estético (a concepção da forma) impulsiona *The Thy Thou Thine*, que pode ser entendido como uma reverência à natureza, ao mesmo tempo misteriosa e pragmática, do fazer teatral. A imagem do anfiteatro de Epidaurus, a encenação do musical *Oklahoma* por uma companhia amadora e os diálogos de Leoni di Somi (1556) inspiraram sua espécie de homenagem ao teatro. *The Wizard of Oz* inspira *Moses*, de 1987, na qual English contracena com um animal e uma criança, experimentando a mistura de dimensões (um miniteatro e uma minicachoeira com um pequeno barco fazem parte da cena) e a visualidade festiva dos cabarés.

Walks on Water (1988) vai adiante nessa aposta na "espetacularidade" da cena. Além de English, carregam a ação uma acrobata e um coro de doze *performers* (da Chou Chou Ballet Company), vestidos com roupas de veludo vermelho, perucas e barbas brancas, como o Papai Noel tradicional. O coro interpreta ainda, em outras cenas, árvores dançantes de uma floresta e espíritos das águas. As "metáforas" sobre a ilusão teatral surgem materializadas em efeitos e truques elaborados, que convivem em tensão harmoniosa com o jogo entre a construção das alegorias e quebras da ilusão: a acrobata

é um duplo de English, que faz as piruetas que a artista não pode realizar; ao mesmo tempo, declara, a certa altura do espetáculo, estar cansada de ser acrobata e desejar, agora, ser atriz, como English. Segundo MacRitchie (1996, p.65, tradução nossa):

> Quando o Coro aparece no segundo ato, vestido como árvores, ela se vira para um: "Diga-me uma coisa, Tony, em que estação você está, como árvore, no momento?". Tony responde: "Primavera". "Primavera?", ela retruca. "Tony, primavera, no meio de novembro. Ai, eu amo o teatro, Tony"[...].

O desejo de criar a magia e a quase impossibilidade de sua concretização material perpassa *The Double Wedding* (1991). English traz pela primeira vez personagens com nome próprio, ao lado das antigas alegorias (o Hipnotizador, as Vísceras, o Verdadeiro Adágio etc.). Vestida como a personagem Recepcionista/Heremita, a *performer* investiga um espetáculo do passado, hipnotizando seus realizadores para reconstituir o espetáculo perdido na memória e descobrir a razão de seu esplendor.

Em *My Mathematics* (1992), English retorna ao espetáculo solo para contar a história de Rosita Clavell, uma antiga artista de variedades que possuía, em seus anos de glória, uma orquestra e uma trupe de cavalos. Agora, Rosita foi reduzida a sua menor grandeza e lhe restam, apenas, um cavalo e um acordeonista (Millard, 1992). Mas sua volta aos espetáculos menores é apenas passageira: em *Tantamount Esperance* ela vai, mais uma vez, atrás do momento de maravilhamento, dessa vez a partir da história de cinco imortais (Tantamount Esperance, Imogen Grave, Espiritu de la Verdade, Epistome Plaisir e Vanitas Splendid), que discutem a natureza da alma humana e seu poder de transformação da realidade, possível não por meio de truques ilusionistas, mas sim da metafísica (Harris, 1999). *The Long Time Ago Story* (2003), criado para a BBC Radio 4, *Ornamental Happiness* (2006), que estreia na Liverpool Biennial of Contemporary Art, unindo música e circo, e, em seguida, *Lost in Music*(com a Shanghai Acrobatic Troupe, da China) indicam que Rose caminha para espetáculos cada vez maiores em termos dimensionais.

Assim como Holly Hughes, Bobby Baker, Annie Griffin, Anna Deavere Smith e Meredith Monk, English une a concepção da cena à escritura dramática, desenvolvendo um tipo de "escrita da *performance*" organizada antes

ou durante o evento e composta por palavras e imagens – manifestas tatilmente, sonoramente ou visualmente (Gilson-Ellis, 1996). O texto criado pelas *performers* poderia compor uma "subjetividade plena", em razão da propriedade com que elas apresentam em cena suas próprias palavras. No entanto, o texto entrechoca-se com o corpo, o que rompe com a ideia de subjetividade e provoca o estatuto das divisões binárias de gênero.

A semente dessa operação de atrito entre corporeidade e textualidade encontra-se na exploração dos recursos do ilusionismo, contraposta à frequente desconstrução das convenções da cena. Para MacRitchie (1996), a *performance* adquire, desse modo, uma outra dimensão, porque ultrapassa o limite de "ações em execução" e torna-se detentora de um alto poder de transformação, viabilizado pelo seu questionamento do próprio ato de criar, presente no processo artístico. Segundo Bayley (1994, s.p., tradução nossa):

> English já rejeitou todas as convenções teatrais. Ela está, contudo, claramente fascinada pelo meio, e está gradualmente aceitando seu conjunto de regras. Mas, tendo se especializado na arte da teatralidade, ela ainda resiste à ideia do dramático. Repetição pode ser poderosa no teatro, mas monotonia não é.

No emprego articulado da teatralidade realizado por English, a ilusão é "performada" em sua natureza processual, em "tempo real", e pode ser valorizada não em virtude do compromisso de imitação de uma realidade exterior, pertinente ao mundo natural. Assim, teatralidade e dramaticidade são diferenciadas, dando lugar a um jogo privilegiado entre a cena e o espectador.

Karen Finley, artista americana, conquistou em sua carreira o lugar da "ovelha negra" das artes, e muitos outros epítetos radicais, como "terrorista de gênero" (Boyd, 1994), mulher não socializada (Carr, 1993b) e "feminista rude" (Carr, 1993a). Em Finley, o maravilhamento proposto por English cede lugar a um vocabulário patológico, no qual proliferam a degeneração moral, a histeria, o abjeto, a obscenidade e o baixo corporal, lugar da sexualidade bestial.

Também oriunda das artes visuais,[8] Finley começa a investigar a linguagem da *performance* em 1979. A morte do pai, por suicídio, motivou

8 A partir do final da década de 1980, Finley retorna às artes visuais, quando envereda também pela instalação, em *A Woman's Life Isn'tWorth Muche Memento Mori*.Segundo o *release* de

Beathcakes and Autism, iniciando uma sequência de trabalhos em que a *performer* ignora limites do decoro e atira sobre a plateia toda sorte de abusos, confissões impublicáveis e perversões, escondidas sob a aparência do banal. Suas intervenções cênicas, apresentadas em danceterias, casas noturnas, galerias e, eventualmente, em teatros alternativos, não são ensaiadas e costumam ser interrompidas pelo público ensandecido, censuradas pela polícia e ignoradas pelas instituições de suporte às artes. Segundo Finley (apud Carr, 1993a, p.147, tradução nossa):

> Eu quero que o espectador veja o que está se passando comigo, eu quero desmistificar esse processo pelo qual você passa quando está tentando expor a si mesma. Também existem esses temas que não podem ser postos em pacotinhos e lustrados. Não é como um papo sobre ter um bom dia. Assim, é importante ter a crueza deles.

A "desmistificação" começa, por vezes, com a apresentação da *performer* em vestidinhos de festa quase puritanos ou roupas de gala, para terminar com Finley de roupa de baixo ou nua, lambuzada de mostarda, gema de ovo, *glitter*, cerveja, confete, chocolate ou fezes. Atravessando os limites da exposição pessoal, a artista cria uma corporeidade na qual interno e externo são igualmente escancarados: o alimento não digerido equivale às fezes; o desejo, à punição; e a sexualidade feminina, ao comportamento compreendido como masculino: em certos momentos, a *performer* assume a mais obscena das linguagens e o ponto de vista do homem, ativo na penetração, seja oral ou anal.

I'm an Ass Man, I Like the Dwarf on the Table when I Give Him Head e *Black Sheep* são algumas de suas criações, nas quais a escatologia é expressa por meio do recurso de escrita automática (com interrupções lógicas e sem diferenciação clara entre as personagens e vozes narrativas), e a cena mistura as convenções da *performance*, do *strip-tease*, do cabaré e do *stand-up comedy*, numa confusão tipológica que, para Balme (1999), resulta ainda

---

A Woman's Life, "A instalação de Karen Finley [...] assume uma forma artística tão velha quanto as cavernas de Lascaux e a aplica a temas contemporâneos. Com desenhos e estórias pintadas diretamente nas paredes, Finley cria uma reação ao atual clima político repressivo e às últimas tentativas de reduzir os direitos das mulheres diretamentedasvísceras" (Nemeth, [200-], s.p., tradução nossa).

mais agressiva e perturbadora para o espectador do que a corporeidade acintosa da *performer*.

We Keep Our Victims Ready (1990), sobre abuso, opressão e vitimização de grupos minoritários, especialmente mulheres, *A Certain Level of Denial* (1994), dirigido por Stephen Eich e inspirado nas vítimas de Aids e no suicídio do artista Ethyl Eichelberger (Bayley, 1995), e *The Constant State of Desire*, que reúne trechos de outros solos, estão entre seus monólogos mais longos, já distanciados das *performances* de quinze minutos apresentadas em casas noturnas. *The Theory of Total Blame*, de 1988, sobre a maternidade em seu aspecto "institucional", porta uma estrutura de texto teatral mais "convencional", embora as seis personagens da peça (vividas por Finley e outros cinco atores) compartilhem tal coleção de neuroses e vícios que a cena beira o absurdo. Como essas criações possuem uma estrutura que favorece a repetição (*The Constant State of Desire* foi gravado em vídeo e teve seu texto publicado), elas traduzem a "estética de choque" das primeiras *performances* em um tipo de teatro experimental performático (Balme, 1999).

Ainda assim, Finley não localiza suas *performances* no terreno da representação teatral, enfatizando que procura um tipo de "presença cênica" diferente das pulsações da vida cotidiana e da "interpretação" convencional, a qual permita à plateia perceber, antes de suas palavras (emitidas num tom encantatório), a energia com que produz textos e imagens (Schechner, 1996). Em seus espetáculos posteriores, *The American Chestnut* (1997) e *Shut up and Love Me* (1999), permanecem as temáticas controversas. Esse é o caso também de *Lamb of God Hotel* (escrito e produzido por Finley, mas não interpretado por ela), que mistura duas histórias, uma sobre uma mulher que deseja abortar o filho, fruto de um estupro de seu pai, e outra sobre um aidético que decide pelo suicídio ao se descobrir doente.

A pornografia com fundamento político, a maledicência e a sexualidade explícita da obra de Finley resultaram em cortes de incentivo e em uma batalha declarada com a crítica de arte politicamente mais "à direita". Sua postura iconoclasta pode explicar também a resistência da crítica feminista às suas criações: embora discursando contra o "pai em todos nós", a ideologia heterossexista e os efeitos funestos da moral masculinista, Finley não representa um corpo feminino valoroso, embasado numa moral positiva. Segundo Finley (apud Schechner, 1996, p.255-6, tradução nossa):

> Eu acho que eu movimento as pessoas a serem responsáveis pelo que está acontecendo em suas vidas pessoais, em suas relações a dois, entrelaçando isso à corrupção da sociedade. Isso é muito perturbador; eu destruo os jogos nos quais as pessoas vivem. [...] As pessoas realmente não querem ser questionadas. O que aconteceu com as motivações de vinte anos atrás sobre termos uma sociedade mais socialista e humanista? [...] Se uma mulher torna-se presidente de um banco, ela ainda adapta-se a uma imagem masculina do que aquilo significa. Mulheres executivas não têm sido capazes de estabelecer o imaginário delas.

Para Hart (1996), Finley constitui um imaginário sobre a mulher que está situado dentro e fora das construções sociais de gênero, nos limites da marginalidade; um lugar que seria, ao mesmo tempo, transgressor e conservador, porque provoca transformações mas resiste a estabelecer-se dentro da norma, diminuindo suas possibilidades de interferência. Um olhar sobre suas criações, contudo, demonstra a força dessa opção "marginal". Pode-se acrescentar que a artista cobra responsabilidades e que não exclui as mulheres de sua exigência por uma sociedade mais liberta.

Comentar a obra de Rachel Rosenthal significa abrir uma nova página deste "diário de criação" e encontrar, mais uma vez, cores completamente diversas. De origem francesa, Rosenthal emigra para os Estados Unidos, onde estuda e inicia seus trabalhos. Fica entre Paris e Nova Iorque, em sucessivas viagens, ocasião em que conhece a revolução teatral de Antonin Artaud, o teatro do absurdo, as cenas de Jean-Louis Barrault (nos Estados Unidos) e de Piscator (de quem foi assistente no The Dramatic Workshop), e as investigações de John Cage e Merce Cunningham.

Em 1955, funda na Califórnia o Instant Theatre, grupo experimental que perdura por dez anos, exercitando pela primeira vez sua visão pessoal da junção entre teatro e *performance*. Segundo Rosenthal (apud Roth, 1989, s.p., tradução nossa):

> Foi apenas quando li *O teatro e seu duplo*, de Antonin Artaud, creio que em 1947, que subitamente me ocorreu, eu caí em mim, e entendi que o tipo de teatro que eu visualizava era uma integração de todas as coisas que eu amava, e que isso pode ser feito por meio do teatro. Foi quando decidi, "Certo, eu estarei pelo teatro, porque através dele eu posso usar todas as coisas e posso colocá-las todas juntas".

Nos anos 1970, participa da organização do movimento feminista, junto ao Women's Art Movement, na Califórnia, atuando em grupos de "despertar de consciência" e na fundação do Womanspace. Sob influência de Miriam Schapiro, Judith Chicago e Barbara Smith, investe na linguagem da arte de engajamento feminista, dentro dos pressupostos de uma criação voltada para as questões de gênero, da revisão das formas de representação do feminino, da criação artística não hierarquizada e da formação de artistas mulheres (que realiza nos seminários chamados Joan of Art). Suas *performances* solo e coletivas (entre elas, *Replays*, sobre sua infância) começam a ser criadas nesse período.

Em 1976, revive o Instant Theatre, grupo com o qual cria, em colaboração, *Charm*, que tinha como pano de fundo as lembranças da infância em Paris e destacava o pesadelo da bulimia. A linguagem experimental, esboçada nos anos 1950, ressurge então num tipo de teatro improvisacional, mas com estrutura programada: a partir de um roteiro fixo, o evento é apresentado em um espaço conceitual (em *Charm*, dividido em espaço interior e espaço exterior), onde são ainda importantes as luzes em movimento, manipuladas pelos atores, e a música. *The Head of Ok*, também improvisacional, inspirava-se em sua relação com a meia-irmã Olga Klein, invocada por meio de cartas pessoais, fotografias e músicas dos anos 1920-30. A vida pessoal de Rosenthal, bem ao estilo proposto pelo *slogan* feminista "o pessoal é político", traduzido para a busca de um fazer artístico em primeira pessoa, moveu *My Brazil* (que retratava sua passagem pelo Brasil, quando tinha 13 anos, após a fuga da Europa, bem como a relação com o irmão), *The Arousing*, *Grand Canyon* (ambas sobre sua mãe), *Bonsoir, docteur Schön!* (sobre o poder e as lembranças do primo Nicole), *The Death Show* (tematizando sua experiência com os problemas alimentares e a morte), *Leave Her in Naxos* (sobre seus envolvimentos amorosos, seus impulsos suicidas e a experiência de envelhecimento) e *Soldier of Fortune* (sobre sua relação com dinheiro). Em *Soldier of Fortune*, Rosenthal construía um banquete no qual, vestida como uma grande dama, devorava uma longa série de pratos e embebedava-se com champanhe. No final, a plateia recebia uma chuva de falos, atirados pela *performer*.

Embora o material autobiográfico motive suas criações, Rosenthal busca criar metáforas visuais e sonoras, às quais denomina *collision* (colisão), porque reúnem elementos aparentemente disparatados e conflitantes em relação aos assuntos tratados. O impacto da cena, destacando o tempo presente,

torna as memórias um lastro identificável pela artista, mas, para o espectador, menos importante do que as ações em curso e suas implicações na cena. A sequência de ações não é explicada pela relação direta com o tema, mas sustentada pelas conexões entre a artista e a audiência e a artista e o fluxo dos eventos. A orientação tradicional da cena "teatral", baseada na noção de personagem/ação, transfere-se para as duplas lugar/ação e imagem/ação. A descrição mais pormenorizada do evento dá ideia dessa articulação estrutural, valendo a pena uma transcrição mais extensa. Segundo Rosenthal (apud Roth, 1989, s.p., tradução nossa):

> [Em *Docteur Schön*] eu estava completamente enrolada nessa corda gigante e sob a corda eu estava nua. Eu ficava de pé e então era desenrolada, e enquanto acontecia, a fita era interrompida num ponto com um *slide* da lua. Um *off* da minha voz dizia que eu era como a lua: estava sempre mostrando a mesma paisagem de frente e, por trás – no outro lado da lua – ou de mim mesma, atrás de mim, estavam todas aquelas crateras e as feiuras e todas aqueles monstros que estavam escondidos dentro daquelas crateras. E eu falava um pouco da minha governanta, um pouquinho, quando eu era criança. E eu dizia, "O problema é que agora os monstros abrigaram-se por todo o meu corpo e estavam tomando a frente". Naquele momento eu estava apenas balançando minha cabeça de um lado para o outro sob a máscara e dizendo, "Eu não quero fazer isso. Eu não quero fazer isso". Então a máscara era retirada e eu continuava, "Eu não quero fazer isso. Eu não quero fazer isso". E então, duas mulheres assistentes mostravam para a plateia todos os meus pontos ruins. Todas as gorduras, seios despencados, a celulite e aquilo tudo. E em todo momento que elas fossem mostrar e conduzir a plateia a testemunhar isso, uma das assistentes tinha uma fita colante vermelha e colava grandes cruzes vermelhas sobre todas aquelas partes feias do meu corpo. [...]. Por fim, elas me cobriam com um creme amarelo e salpicavam sementes de abóbora em meu corpo todo.

Taboo Subjects, sobre masoquismo, combinava três solos, de Rosenthal e outras duas *performers*, tratando o masoquismo nos aspectos sexual, religioso e artístico. Notícias de jornal (uma garota assassina em série, em San Diego), estudos científicos, a loucura e um seminário sobre masoquismo encaminharam o mergulho das *performers* nesse painel sobre "temas tabu". Textos autobiográficos e teóricos acompanhavam as ações, que incluíam

uma sessão em que Rosenthal era pendurada a ganchos, cravados na pele, apresentando o masoquismo como uma forma de espiritualidade.

Traps, *Gaia Mon Amour*, *L.O.W.*, *Rachel's Brain* (sobre o cérebro humano, em que Rosenthal "performa" a si mesma, além de Maria Antonieta, um gorila chamado Koko e seu treinador) e *Death Valley* são criações que podem ser consideradas frutos da maturidade artística de Rosenthal. A velha dama, de cabeça raspada e com o mesmo discurso libertário de anos atrás, é amplamente reconhecida pela crítica por essas obras, realizando apresentações fora dos Estados Unidos e recendo prêmios e homenagens (*Rachel's Brain* é premiada com um Obie no DTW – Dance Theatre Workshop). Assim, Rosenthal pode aventurar-se também em produções de larga escala. *KabbaLAmobile* (criada com carros), *The Others* (com animais e seus donos, mais de trinta voluntários) e *Zone* (que reúne 56 *performers*, investigando o caos e a dinâmica não linear, na interface entre computadores e mundo orgânico)são verdadeiros "espetáculos coletivos"; nos quais a *performer* acredita realizar encontros de fundo social e político que apresentam uma multiplicidade de pontos de vista.

Food chain, *Was Black* (sobre o desastre de Chernobyl), *DBDBDB-d: An Evening*, *TOHUBOHU!*, *Meditation on the Life and Dof Ken Saro-Wiwa*, *Timepiece*, *The Swans*, *The Unexpurgated Virgin*, *Pangaean* (sobre Pangeia, o supercontinente que se supõe ter existido 250 milhões de anos atrás) e *Filename: Futurfax* (solo de 1992) somam-se às mais de cinquenta criações da artista, dentro e fora da companhia de *performance* multimídia que fundou e que leva seu nome, a Rachel Rosenthal Company.

A obra performática de Rosenthal encontra unidade interna, bem como sua particularidade no mundo da arte, na maneira como a artista efetua diálogos transversais entre aspectos do feminismo histórico, suas percepções pessoais sobre o mundo e a acumulação de experiências estéticas que sua longevidade e atividade incessante permitem. *Gaia* exemplifica essa mistura. Na *performance* espetáculo, Rosenthal emerge de uma pilha de lixo para tratar da relação do feminino com as Deusas e com a Terra, considerada a Grande Mãe. O paralelo com a própria mãe da artista fecha um tipo de abordagem muito empregado por ela, que a associa ao ecofeminismo. Se, por um lado, esse recorte mantém conexões estreitas com a exploração da arte feminista dos anos 1960-70, por outro, Rosenthal inclui nesse "programa" preocupações atuais, tais como ecologia, a ameaça atômica e as novas

tecnologias. O que veicula, como presença física e discurso, ganha propriedade na maneira como interliga diferentes momentos da criação das mulheres em *performance* e os interesses diversos, surgidos no percurso histórico dos movimentos das mulheres e do mundo. Segundo Rosenthal (apud Roth, 1999, s.p., tradução nossa):

> Eu tenho cada vez mais tentado enxergar o que chamo o "grande quadro" e alargar a visão "afunilada" que eu sinto prevalecer em nossas inter-relações com outras espécies e com o planeta como um todo. E por causa disso eu sinto que, tanto em meus *workshops*, quanto em minhas *performances*, através dos anos eu tenho chegado a um lugar onde posso ver o que chamo a perspectiva de Gaia e compartilhar dela. [...] Nesse aspecto, eu sinto que é realmente a obrigação de pessoas como eu, que estão à vista do público e que performam e alcançam muitas pessoas, fazer trabalhos que, de algum modo, sem perder o aspecto artístico, comuniquem esse perigo evidente e presente, e despertem as pessoas para uma maior consciência do alerta ao grande quadro da nossa posição no cosmos e no sistema planetário.

Após completar 74 anos, Rosenthal abandona a cena e passa a dedicar-se à criação de desenhos e pinturas e à pedagogia, atividade que iniciou aos 52 anos. The DBD Experience é o nome que escolhe para descrever sua prática pedagógica (e também o nome de seu animal de estimação predileto, um gato!). DBD, sigla de *doing by doing*, indica o tipo de aproximação com a criação que ela deseja inspirar nos aprendizes: o fazer criativo deve ser determinado pela repetição dos exercícios de autoinvestigação e pelo livre experimento da linguagem artística. As aulas partem dos exercícios iniciados no Instant Theatre, com o intuito de "ensinar" como dar voz aos impulsos criativos dos intérpretes, flutuando entre os estados cênicos propostos pela arte teatral e pela *performance*. Diferenças entre as duas "linguagens" não são tão centrais quanto a questão do "frescor" da presença. Segundo Rosenthal (apud Roth, 1999, s.p., tradução nossa):

> Algumas obras que fiz nunca repeti, como *Doctor Schön*. Outras, repeti algumas vezes, duas, três vezes no máximo. Mas a partir de 1982, 1983, comecei a circular, e as obras tiveram que ser repetidas mais e mais vezes. E como mantê-las frescas e verdadeiras e naquele momento; como manter a mágica e o

> aspecto cerimonial da *performance* e não cair no formato "atuação". Então, esses foram um esforço e um foco reais naquele período e eu estou ainda desenvolvendo essa capacidade. E o que emergiu disso foi o fato de que me tornei atriz e entendi o que é interpretar.

Corpo, voz, trabalho-solo, criação em grupo, sonoplastia, música, movimento, iluminação, cenários e figurinos são alguns dos elementos da *performance* investigados nas 32 horas de trabalho de cada módulo do "curso". O *workshop* inicia-se com a separação entre o estado criativo e o cotidiano dos *performers* (por meio de relaxamentos, respiração e trabalho corporal), caminhando para uma preparação do instrumento expressivo (liberação da voz, uso do espaço etc.) e para a religação do *performer* com sua "presença física", nos termos de sua experiência pessoal e "histórica" (essa vivência individual inserida no mundo). A investigação dirigida por Rosenthal (agora com 83 anos) e equipe quer conectar o corpo individual, o coletivo e o mundo. A ênfase, no DBD, nos elementos rituais, reflete o alvo central do trabalho: o ritual da *performance* pode desenvolver, por vias artísticas, essa ligação íntima do *performer* com sua criação e com o grupo, no tempo presente (Rachel Rosenthal, s.d.).

Observar a criação de Holly Hughes oferece destaque a um outro aspecto da "rebelião cênica das mulheres", que espelha as preocupações de uma geração de artistas posterior à de Rosenthal. Em vez de uma arte voltada para as imagens de um "feminino essencial" e a relação entre a mulher e a natureza, explicitadas na multiplicação de *performances* com inspiração cerimonial e autobiográfica, a dramaturga e *performer* americana representa a valorização de abordagens que priorizam o desejo sexual, em especial o homossexualismo feminino.

Em virtude de sua posição abertamente sexualizada e lésbica, Hughes tornou-se uma personalidade festejada e, ao mesmo tempo, duramente criticada. A fama de suas criações compete com a repercussão de seu conflito com a National Endowment for the Arts (NEA): iniciada em 1989, a batalha contra o NEA resultou na censura econômica à sua obra, com o corte de subsídios governamentais, e numa resistência ampla das instituições ao discurso de Hughes e de outros artistas envolvidos no debate.

Trazer a realidade lésbica para a ordem simbólica e produzir condições de visibilidade para a expressão homoerótica das mulheres no teatro torna-se o

mote da artista já em *The Lady Dick*, apresentada em 1985 no WOW Café, em Nova Iorque. *The Well of Horniness* é seu primeiro texto escrito num formato dramatúrgico mais tradicional. Criada em etapas, a partir de 1988, a peça dá voz ao comportamento sexual lésbico, descrito em seus próprios termos, com seus espaços narrativos, personagens (evocando subjetividades) e imaginário específicos.

The Well of Horniness carrega alta potência disruptiva, formulando uma espécie de leitura lésbica do filme *noir*, que reverte as expectativas desse tipo de linguagem cinematográfica no que concerne à objetificação da mulher, apropriando-se de seus princípios para modificar o contrato social que é determinado (e determina) pelo padrão heterossexual (Davy, 1993). A sexualidade agressiva da *femme fatale* não é punida, nem representa uma redução da representação do feminino pelo olhar masculino; mas irrompe num outro tipo de convenção, na qual é valorizada em seus aspectos antissociais, em sua rebeldia. *The Lady Dick* explorava a mesma fonte de inspiração, constituindo-se como se fosse uma história de detetive clássica. No entanto, não apresenta um crime, nem o desenvolvimento tradicional desse tipo de história, em que um mistério precisa ser resolvido. Importam muito mais as *personas* e a atmosfera criadas, a fim de definir um imaginário que permite a articulação do discurso *butch/femme*, num transbordamento de sexualidade e sensualidade.

Outro de seus textos, *Dress Suits to Hire*, fala sobre o relacionamento lésbico inserido na cultura heterossexual, sempre assombrado pela interiorização dos valores sexistas dominantes (representados por Little Pete, uma mão assassina que aparece no meio da história, como um "deus *ex-machina*"). Hughes não está em cena, mas deixa a cargo de Peggy Shaw e Lois Weaver a missão de desmascarar uma parcela da utopia feminista. Segundo Hughes (apud Schneider, 1996, p.247, tradução nossa):

> [...] Eu estou apenas me recusando a fazer esse conto de fadas lésbico-feminista que apenas afirma o que as mulheres querem saber sobre elas mesmas, e que nós somos melhores do que todo mundo, e que nós isso e aquilo, e que os relacionamentos lésbicos são perfeitos. Será que eles são realmente melhores do que qualquer outro relacionamento? Eles são tão enrolados quanto. E são enrolados de maneiras específicas, que têm a ver com homofobia e sexismo na cultura, o desejo de criar alguma coisa nova e a frustração de não ser capaz de construir algo novo.

Como um sistema de representação, a estética *butch/femme* exercitada por Hughes, entre outras criadoras, emprega uma série de estratégias para enfatizar a construção das relações de poder e as dinâmicas de identidade de gênero: mudanças narrativas e visuais desestabilizando as pontes de identificação com a plateia; uso da paródia; rompimento da quarta parede; e a subversão das expectativas, no que concerne ao comportamento das mulheres (Davy, 1996). Todos esses elementos estão presentes na "dramaturgia da cena" empregada por Hughes, que vai além das falas das personagens.

World Without End (1989) é um monólogo escrito e interpretado por Hughes, cujos temas centrais são a mãe da artista e a sexualidade feminina. Hughes faz a paródia do que seria um "monólogo autobiográfico" e desafia a natureza da narrativa em primeira pessoa, criando situações "reais" corrompidas pela memória, pelo humor e pelo "desvio" da ficção, ao lado de personagens sem a unidade psicológica tradicional (Gilson-Ellis, 1996). O espetáculo é menos ostensivamente lésbico, o que leva Davy (1993) a considerá-lo *queer*, no sentido de *outsider* e estranho, representando, de acordo com a pesquisadora, o processo de assimilação ao "mercado teatral" que a obra de Hughes passa a sofrer depois de algum tempo de estrada. Entretanto, ainda que eclipsada por uma espécie de postura "bissexual", mais passível de aceitação social, Hughes continua provocadora. Segundo a *performer*:

> Eu acho que uma das perguntas mais comuns que as pessoas ouvem em críticas, seja na escola, seja fazendo uma leitura encenada e obtendo retorno é: "Quem é o público para isso?" E acho que essa é uma pergunta realmente silenciadora. Eu acho que às vezes é útil, mas acho que é uma crítica preguiçosa e também acho que, se você é uma mulher ou de algum grupo estigmatizado, essa questão aparece, como se seu público não fosse suficientemente importante. [...] Eu penso, precisamente, que essa crítica em geral significa que você não está falando com uma audiência abrangente o suficiente. Quer dizer, quem está interessado em algo que é abrangente, de fato? Mas, [isso significa que] você não é da moda o suficiente. (apud Clements, 2013, s.p., tradução nossa)

Abandonando os cafés por fazer, as mulheres vêm encontrando na *performance* um espaço de questionamento com limites flexíveis, nos quais cabem sua história pessoal, a experiência com identidades e *personas*, e a rebelião contra as formas artísticas canônicas. Partiram do pessoal, avançaram em

direção às teorias pós-modernas (baseadas nos estudos psicanalíticos, linguísticos e filosóficos) e incluíram a crítica de fundamento desconstrucionista ao confronto com o falocentrismo. Foram além do ideal de "pureza" da arte e assumiram a postura pós-moderna,[9] em que as possibilidades de cruzamento entre as linguagens são ampliadas, sem deixar de lado as implicações ideológicas de suas obras. Nesse percurso, afirmaram seus trabalhos, sem compromisso modelar e programático (o qual, ainda que existisse em tendências teóricas, não foi jamais respeitado pela criação prática) e começaram a se inspirar umas nas outras, organizando espaços próprios; saíram desses espaços e enfrentaram os riscos da assimilação pelo mercado.

Se, por um lado, a realidade do mercado de arte hoje tende a disseminar compromissos políticos e a tornar toda inovação uma "moda" a ser devorada, por outro, o fato das mulheres ocuparem o tradicional "espaço masculino" nas artes, recusando o lugar da exclusão, significa a continuidade de um percurso que não pode ser negada. De qualquer modo, a relação de atrito entre arte e mercado é inevitável na contemporaneidade, e para a produção das mulheres não seria de outra forma. A questão transfere-se, portanto, para a maneira como se dá a convivência entre a obra das mulheres e os padrões historicamente criados pelos homens. Segundo Brand e Korsmeyer (1995, p.412, tradução nossa):

> Embora as mulheres possam usar o mesmo vocabulário, elas podem fazê-lo de um jeito irônico, que sugere que esse não é O Vocabulário Verdadeiro; que ele é relativo ao *Erscheinungen*[10] daqueles que *compartilham* um mundo. Para aqueles cujo comando desse vocabulário às vezes obscurece sua historicidade e sua relatividade, tais sugestões poderiam ser lembretes, de tempos em tempos.

---

9 A relação entre arte feminista e pós-modernismo, conforme já discutido anteriormente, é controversa. Segundo Frueh, Langer e Raven (1991, p.XII, tradução nossa): "Algumas feministas consideraram opós-modernismo como um conceito conflituoso que pode ser o indício de uma nova episteme e uma formação discursiva distinta do modernismo; mas as mesmas feministas também ficam reticentes, porque o pós-modernismo manteve a dominância da arte e da crítica masculinas e ignorou, e mesmo atacou, a validade da teoria personalista e experiencial e da prática de representação feminista.".

10 Em sua *Crítica da razão pura*, Kant diferencia criteriosamente "aparecimento" [*Erscheinung*] de "fenômeno" [*Phaenomenon*]. Um aspecto é relativo à emergência, sempre diversa, e o outro, à ideia de "continuidade". Mais informações em: Pimenta (2006). Ver também em *Stanford Encyclopedia of Philosophy*, disponível em: <http://plato.stanford.edu/>. Acesso em: 5 jan. 2009.

> Para aqueles que acham que seu comando desse vocabulário não os ajuda a tratar um novo caso, a perspectiva dos que veem coisas diferentemente deveria oferecer instruções válidas. Mas esses lembretes e instruções não podem ser ouvidos por aqueles que segregam a si mesmos do outro.

A inserção da obra das mulheres no mundo da arte, ocupando tanto posições à margem quanto no centro da produção dita oficial, não impede, dessa forma, que as criações conservem sua potência questionadora. Contrariamente, essa multiplicidade de pontos de vista apenas enriquece a colaboração que as obras aportam. Laurie Anderson, sem recusar a inquietação pessoal e a invenção formal, traçou seu percurso escolhendo tanto a atuação no mercado quanto a constituição de uma linguagem humorada e irônica.

A artista surge na história da *performance* associada à geração da mídia, quando a arte performática, pelas mãos de discípulos de artistas conceituais, encara e absorve a cultura popular e as mídias de comunicação de massa (distanciando-se do idealismo dos anos 1960-70), sendo também absorvida por elas (Goldberg, 2006). A definição de seu trabalho, contudo, vai além do que as palavras "popularidade" e "multimídia" poderiam definir e as torna ainda mais multifacetadas. Anderson cria obras em que o lirismo da música não abre mão de sua parcela épica, na temática e abordagem escolhidas, nos textos, nas imagens e na forma de produção das sonoridades Compositora, musicista, artista visual,[11] crítica de arte, fotógrafa, cantora, *performer* e cineasta, a artista americana construiu solidamente sua participação flutuando entre uma variedade de linguagens artísticas e propondo um entrelaçamento complexo entre elas.

Como cantora e compositora, criou músicas para orquestra (*Songs for A. E.*), espetáculos de dança (para Trisha Brown, Bill T. Jones e Molissa Fenley), cinema (em filmes de Wim Wenders, Jonathan Demme e Spalding Gray) e teatro (em *Far Side of the Moon*, de Robert Lepage). Seu primeiro disco, *O Superman* (1980), foi sucedido por *Big Science*, *Mister Heartbreak*, *United*

11 Instalações, além de desenhos e esculturas. *Live,* criada em 1998, é uma instalação realizada em dois espaços. O primeiro, coberto de areia preta, contém estátuas de gesso e imagens projetadas sobre elas. Cada estátua contava uma história, relacionadas entre si por um tipo de identidade ambígua ou enganosa. No segundo, uma estátua de tamanho real recebia as imagens de um prisioneiro, gerada de um espaço fora da galeria. Seu texto fazia menção ao voyeurismo e à fascinação por justiça.

States Live, *Strange Angels*, *Bright Red*, *Home of the Brave* (título também de um filme de sua autoria), *Normal*, *Life on a String* e *Live in New York* (2002), num conjunto que a levou a conquistar *status* internacional de estrela *pop*, numa relação bem-sucedida com as gravadoras e o mercado fonográfico (Laurie Anderson, s.d.). Não é pouca coisa para um tipo de sonoridade incomum, de harmonias dissonantes, com letras que lembram textos falados (e não o tipo de poesia recorrente nas "canções" afeitas ao gosto mais comum) e toda sorte de manipulações eletrônicas, que não primam por um *beat* dançante.

O recorte desse conjunto que motiva sua presença aqui, apesar da relevância de outros aspectos de sua obra, diz respeito aos trabalhos performáticos. Dos solos (cujos textos foram publicados no livro *Extreme Exposure*), entre eles *Happiness*, de 2001, e *The End of the Moon*, de 2004 (a partir de sua experiência como artista residente da Nasa) aos espetáculos de grande dimensão, tais como *United States I-V* (1983), *Empty Places* (1990), *The Nerve Bible* (1995), em parceria com Brian Eno, e *Songs and Stories for Moby Dick* (1999-2000), com direção de Anne Bogart, Anderson traduziu as pesquisas de *performance* (desde o princípio, já no campo da multimídia) numa linguagem de espetáculo com assinatura pessoal e de dimensões grandiosas, tanto no aspecto de produção quanto das intenções estéticas. No entanto, concorreu a essa posição sem abandonar a preocupação com a reinvenção da linguagem da cena, no encontro com a música, a narrativa textual, a visualidade e interferência da tecnologia.

A abrangência desses espetáculos difere dos *shows* musicais (tais como *Life on a String*) montados para a promoção dos discos, assim como da simples audição de suas músicas. De fato, eles podem ser considerados em separado do restante dos "objetos" que resultam de seus processos de criação. Podem ser analisados, ainda, como uma sequência, progressivamente mais e mais complexa, das investigações feitas por ela a partir dos anos 1970.

A produção performática de Anderson é inaugurada em 1972. Tocando um violino "modificado" (além do som produzido ao vivo, o instrumento reproduzia trechos gravados anteriormente) sobre patins presos num bloco de gelo, ela encerrava a *performance Duets on Ice* quando o gelo derretia. *Por instantes*, de 1976, discutia as dificuldades do processo criativo; ao mesmo tempo que apresentava sua ideia inicial (criar um filme sobre barcos no rio Hudson), a artista mostrava as dificuldades do percurso e o resultado atingido, a partir daquele pressuposto e diverso dele.

A seguir, aprofunda-se nas pesquisas com sonoridades e instrumentos (preocupação já presente nas canções de *Por instantes*), na instalação *Unlike Van Gogh* (na qual, de uma caixa de som colocada dentro de um travesseiro, uma canção apresentava um trecho do diário de Van Gogh) e nas *performances Ethics Is the Aesthetics of the Few (Ture)* (citação de Lênin, que era ouvida cada vez que a *performer* tocava um violino, com um arco cuja crina fora substituída por uma fita gravada com a frase) e *Songs to See/Songs for the Waves* (1977), na qual ampliava a pesquisa com palíndromos (Goldberg, 2006).

Meredith Monk, a partir das décadas de 1960-70, foi uma das pioneiras nesse tipo de incursão da *performance* pelo universo das sonoridades, em obras que denominava "óperas", "*live movies*" ou "*theater cantatas*". Também "transdisciplinar", Monk acumula à sua experiência musical a investigação cênica e a construção coreográfica (Meredith Monk, s.d.). Já Anderson, em suas *performances* multimídia, aproxima-se do espetáculo teatral de outra maneira, talvez interessada em sua narratividade e no tipo de comunicação estabelecida com a plateia, embora efetue uma diferenciação entre a narratividade desconstruída que emprega e o modelo dramático, que caracteriza a teatralidade em sua forma mais tradicional (por exemplo, com a presença de personagens e o desenvolvimento de um tema). Segundo Shewey ([198-], s.p., tradução nossa)

> "Peças tradicionais inventam personagens, os transformam e predizem suas vidas pós-peça" [...] Sua abordagem, [Laurie Anderson] diz, a deixa "mais livre para ser disjuntiva e ziguezagueante e para focar nos incidentes, ideias, colisões... Pessoalmente, eu me sinto mais perto da atitude do comediante de *stand-up* – não apenas porque eu acredito que o riso é extremamente poderoso, mas porque o comediante trabalha em tempo real."

Apesar da referência que faz ao humor do *stand-up*, os trabalhos da artista são, antes, investigações sobre a formulação da linguagem, nas quais a ironia surge como recurso para evidenciar a construção dos valores na sociedade e no espetáculo, embutidos e veiculados pelo discurso. *USA* (*United States I-V*) é seu primeiro e talvez o principal espetáculo concebido com essa perspectiva. Composto por quatro partes (transportes, política, dinheiro e amor), com oito horas de duração no total, pretende apresentar um grande panorama do país, questionando também a presença da tecnologia e a maneira

como ela colabora para a ideia de utopia, que embasa a sociedade americana. A convivência com a tecnologia e as novas fronteiras por ela inaugurada são variações da abordagem, na qual as "máquinas", de automóveis a computadores, metaforizam os paradigmas de se viver uma sociedade capitalista ocidental pós-industrial, com as características da América do Norte (a "nova Arcádia", para seus primeiros imigrantes, nos séculos XVII e XVIII).

Seu questionamento da centralidade da tecnologia na sociedade não ignora o lugar de destaque ocupado pelo aparato que emprega (o *talking stick*, um *samplerwireless* desenvolvido por ela, além de equipamentos de som, iluminação e projeção de imagens – inclusive de hologramas – controlados por programas de computador), nem os custos envolvidos nessa "hiperdimensão" espetacular, megaoperística, que suas criações passaram a implicar. Segundo Anderson (apud Shewey, [198-], s.p., tradução nossa):

> Primeiramente, eu observo todo esse equipamento caro no palco, o estado da arte com o qual faço meu feitiço, no qual eu incluo meu discurso, e afirmo que isso não cresce em árvores. É quando o símbolo da Warner Bros. aparece na tela, com todos esses signos de dólares flutuando por ali. Então conto a história, na qual chego num escritório deles e digo, "Eu vejo a mim mesma como parte de uma longa tradição de humor norte-americano – vocês sabem, Bugs Bunny, Daffy Duck, Road Runner...". E eles dizem, "Bem, nós tínhamos algo mais adulto em mente". E então eu vou, "Ah, não se preocupem. Eu posso adaptar isso!".

No comentário de Anderson, a ironia com que trata seus temas espelha-se numa autoironia, explícita na consciência do preço pago, em muito sentidos, para a realização do tipo de investigação a que se propõe. A mesma "impostura" é demonstrada pela artista no tratamento das fontes literárias, por exemplo, em *Songs and Stories from Moby Dick* (inspirado em *Moby Dick*, de Melville); mesmo quando faz referência aos clássicos da teoria e da literatura, apropria-se deles sem a intenção de manter o desenvolvimento das histórias e personagens. Em *Songs and Stories from Moby Dick*, apenas 10% do original aparece na cena, desenvolvida a partir da máxima "Estou apaixonada pela ideia de que aquilo que você procura por toda a vida vai, eventualmente, comer você viva", leitura sintética da artista para a novela de 1851. Em *The End of the Moon*, a artista parte de entrevistas suas com cientistas e técnicos da Nasa. Informações de nanotecnologia e robótica

aparecem irreverentemente relacionadas à espiritualidade, estética e às críticas ao consumismo e às guerras, para tratar do tempo e da liberdade (Uh Hilo Performing Arts Center, 2006).

A iconoclastia de Anderson também ganha expressão política. *Homeland* (apresentado como um *work in progress*) trata da sua perda de relação com os Estados Unidos após as direções políticas dos anos 1990, entre elas a Guerra contra o Irã. No espetáculo, a ideia de um "país natal" ganha uma dimensão fascista (que pediria a mudança do termo "*homeland*" para "*fatherland*"), que impede os indivíduos de questionarem as consequências de direcionamentos políticos falsamente democráticos (Edelstein, 2008).

Em *Empty Spaces*, a política e seu duplo, o poder, surgem em seus aspectos "institucionais" (exemplificados pela ação dos grandes líderes e acadêmicos) e não institucionais (evidentes nas inter-relações cotidianas, na experiência dos indivíduos comuns). O poema de Henry W. Longfellow, "A Psalm of Life", é uma das inspirações, traduzindo o espírito crítico da criação da *performer* nos versos "Conte-me, mas não numa língua chorosa/ A vida é apenas um sonho vazio!/ Pois a alma é um morto que cochila/ E as coisas não são como parecem ser" (Longfellow, [200-?], tradução nossa). A América, mais uma vez, é fonte para as situações e imagens escolhidas, que surgem projetadas numa série de telas, as quais criam "*instant sets*" (termo de Anderson para os recortes de "espaços" que se sucedem e transformam no decorrer do espetáculo) (Holden, 1989).

Embora não enfatize em sua criação a questão da corporeidade, nem aspectos específicos de gênero, Anderson acaba por propor novas possibilidades para as formas de "presentação" do corpo da mulher, num jogo entre real e imaginário e entre as acepções tradicionais para o masculino e o feminino. *Em at the Shrinks*, de 1975, a artista já perguntava sobre as possibilidades de se realizar uma *performance* sem a presença física da *performer*: projetando um filme super-8 de si mesma sobre um estátua de gesso, criava o efeito de um holograma. No trabalho, a projeção física do filme era colocada como um paralelo às projeções psicológicas da relação paciente/psiquiatra (Hutchison, 1997). Em *Two-Sided Plays*, título da *performance* espetáculo que pretende estrear em 2009, a artista "performa" personagens duplos por meio de recursos tecnológicos. Cada dupla de personagens atua numa peça curta (várias delas compõem o espetáculo) e veicula aspetos opostos de uma mesma questão.

No diálogo entre tecnologia e cultura proposto pela artista, a mulher é uma das interlocutoras, diversa em sua tessitura, mas irmanada aos outros indivíduos em sua humanidade. Segundo Anderson (apud Champagne, 1990, p.48, tradução nossa):

> Quando eu comecei a fazer aulas de canto, descobri uma nova voz – eu sou mesmo uma soprano. Eu comecei a escrever de um jeito diferente – mais do ponto de vista feminino [...]. Você precisar sentir simpatia, ou conexão, ou repugnância, para se importar com o que alguém está dizendo. Eu sou um outro ser humano. Importe-se comigo.

A fisicalidade da voz, questão nebulosa mesmo para grande parte dos artistas profundamente envolvidos com a pesquisa corporal, adquire em Anderson uma direção particular e inusitada, talvez em virtude de sua intimidade com a visualidade. A formação da *performer* em escultura e história da arte e seu interesse em observar o aspecto linguístico das artes permite construir uma vocalidade corporificada e estendida para o espaço da cena: o espetáculo funciona como a oportunidade dessa voz-corpo encontrar materialidade, ora física, ora virtual, e projetar-se em dimensões grandiosas. Essa voz, além de material, aporta características de identidade de gênero, embora sua fixidez seja constantemente manipulada pela artista.

Sua presença física, multiplicada ao vivo pelos processos de reprodução e por várias superfícies de inscrição, também mistura traços dos dois sexos, constituindo uma androginia tênue, encarnada numa figura de cabelos curtos e roupas masculinas, meio humana, meio ciborgue. Essa dubiedade é enfatizada pela relação, na cena, da artista com computadores, instrumentos e uma grande quantidade de aparatos tecnológicos, tradicionalmente relacionados ao universo masculino. Auxiliando esses contrapontos, emprega uma voz leve e sussurrada, que também pode ser transformada até a guturalidade pelos sintetizadores. O gênero espetacular híbrido criado por Anderson combina com essa identidade híbrida, em termos dos marcadores de gênero, que confunde os estatutos da "verdade" e da "virtualidade" e as diferenças sociais de gênero.

Anderson, Hughes, Rosenthal, Finley e English poderiam ser acompanhadas por uma série de outras artistas igualmente inquietantes: Anne Deavere-Smith, Meredith Monk, Joan Jonas, Constance de Jong, Elizabeth

Le Compte (também diretora do Performance Group e Wooster Group), Julia Heyward, Bobby Baker, Pol Pelletier e Roseanne Barr (já no terreno da *stand-up comedy*) são alguns dos nomes que mereceriam figurar num apanhado mais extenso sobre as artistas *performers*, de cujas obras o teatro só teria ganhos em inspirar-se. Isso sem mencionar as criadoras localizadas em outros países, cujos trabalhos atingiram menor visibilidade e ainda precisariam ser "revelados". As artistas e obras aqui descritas funcionam, portanto, como balizas gerais, delineando um território criativo no qual pulsa um espírito contestador que não se conforma às modas vigentes; enfrenta conceitos morais e estéticos; cria uma nova maneira de existir, e não pede licença para isso.

"Isso é arte?", "Isso é teatro?", "Isso é o feminino?" são algumas das questões que rondam a produção dessas mulheres em *performance*, se for possível haver um só termo para descrever seu desrespeito sadio para com os limites entre as artes. Porque desestabilizam certezas e realizam percursos muito pessoais, direcionados pela curiosidade e pelo desenvolvimento "técnico", na investigação das convenções artísticas e sociais, geram em torno de si um campo de interesse. Apreciar seus trabalhos, mesmo que não em primeira mão (as próprias obras "ao vivo"), provoca movimento, apontando para o desejo de ver, em outras obras e artistas, semelhante foco na transformação das convenções e apreço ao risco.

O convite aqui feito pretendeu misturar estações e experimentar o encontro com as diversas produções das mulheres na cena contaminada pela *performance*. O efeito esperado é a injeção na veia de uma dose de transgressiva inspiração.

Corpos da experiência na cena teatral

Na prática teatral, as atrizes criadoras promovem uma reinvenção de parâmetros da criação que insere no processo teatral uma nova voz autoral, com implicações para a textualidade, a visualidade da cena e as hierarquias do processo criativo. Os percursos de Julia Varley, Iben Rasmussen e Roberta Carreri, dentro e fora do Odin Teatret, grupo do qual fazem parte, exemplificam novos traçados, no que tange à autonomia criativa das atrizes na gênese do espetáculo teatral.

Os núcleos de produção e difusão do novo teatro feito pelas mulheres, por outro lado são alternativas essenciais na concretização de um modo de colaboração renovado, baseado na construção do diálogo entre artistas, não apenas dentro de um só contexto cultural, bem como no objetivo de dar visibilidade a obras, criadoras e procedimentos. As redes de criação encontram no The Magdalena Project (com sede em Cardiff, País de Gales, e ramificações em diversos países) uma forma de existir e atuar coletivamente e com horizontalidade, num exemplo especialmente profícuo para a criação teatral contemporânea das mulheres.

Corpo e textualidade: atrizes-criadoras e a função "dramatúrgica" da atriz – Julia Varley, Iben Nagel Rasmussen e Roberta Carreri no Odin Teatret

No teatro, tradicionalmente, o trabalho das atrizes ocorre em paralelo aos da direção e da dramaturgia, como uma criação *sui generis* (Magaldi, 1985), porque baseada em outras funções criativas. Os "lugares" da autoria do texto dramático e da assinatura da encenação esperaram até a segunda metade do século XX para serem assumidos pelas mulheres. Menos instrumentalizadas para as funções; esquecidas da historiografia oficial (quando tomaram esses lugares inadvertidamente), ou mesmo desestimuladas por seus pares a correrem o risco de ocupar posições de poder (postos oficiais dos "pensadores" da cena), as mulheres demoraram a ser reconhecidas em outros papéis que não o de encarnar personagens imaginadas por terceiros.

Reivindicações pela autonomia das mulheres em teatro atingiram em cheio esse território de exclusão. A partir do momento em que as mulheres foram deixando de figurar apenas como intérpretes, uma outra questão passou a ser posicionada, que diz respeito à sobrevivência (e à subversão) dos padrões na relação entre as funções criativas no teatro. Pensando no que resulta dessa dinâmica de poder entre as funções no processo artístico, pode-se imaginar uma prática teatral das mulheres que resista ao modelo de teatro de texto, no qual a personagem dramática é central? Como romper com esse modelo, no qual um(a) dramaturgo(a) o(a) gera um universo fechado, a ser atualizado pela encenação? Seria o(a) intérprete fadado(a) a manter-se numa instancia autoral inferior às duas primeiras? A "assinatura do espetáculo"

autorizaria a dramaturgas e diretoras ocuparem posição de destaque diante dos demais artistas, homens e mulheres?

Nas últimas décadas do século passado, mudanças na criação teatral, em diálogo com a arte de vanguarda em outras áreas artísticas, vieram desestabilizar certezas sobre o fenômeno teatral. Retraduzindo o teatro como fenômeno performativo, uma outra cena se desenhou; na qual a corporeidade gera suas próprias textualidades e "o informe se traduz em *gestus*" (Cohen, 1999, p.225). Algumas criadoras, como vem sendo visto até aqui, têm investido no potencial da corporeidade e na priorização de uma relação provocadora na tríade corpo-texto-espectador, renovando a cena com um discurso formulado em primeira pessoa. Ao lado delas, coexiste toda sorte de criações feitas pelas mulheres, tanto em nome de uma "consciência da mulher" na cena, quanto negando tal pressuposto.

Nesse quadro, a obra das atrizes criadoras oferece uma proposta potente de recriação da dinâmica entre reconhecimento e representação.[12] O termo "atriz criadora" denomina uma nova maneira de lidar com o fazer teatral pelas atrizes, tanto no nível do espetáculo, no entrelaçamento da cena com as "respostas" do espectador, quanto do tecido dramatúrgico, forjado no e pelo corpo da atriz. A criação das atrizes criadoras, gestual e textual, dispensa *a priori* o comando de um diretor, ou de um dramaturgo, porque experimenta a qualidade "naturalmente dramatúrgica" da atuação (Pavis, 1999b).

Na antropologia teatral de Barba, inspirada na busca de Grotowski pela tradução cênica das "condições de vida da ação física", numa dialética entre espontaneidade e precisão (Marinis, 1999), o ator criador é associado ao trabalho dramatúrgico, numa espécie de aprofundamento do chamado "trabalho sobre si mesmo", apregoado pelos mestres do século XX (de um Stanislavski tardio, ao próprio Grotowski). Nesse processo de construção do *gestus* que configurará a personagem dramática e a cena, a criação atoral já é uma espécie de dramaturgia.

---

12 Modificados, os termos tornam-se "re-conhecimento" e "re-presentação". Re-conhecimento sugere o movimento de ver novamente, abrindo caminho para se examinar ainda uma vez o jásabido, num processo em que o sujeito reconhece os mecanismos de dominação social e recusa o sistema fechado da cena, do qual depende a manutenção do *status quo*. A re-presentação, por sua vez, rompe com os limites entre o objeto que é visto e o sujeito que vê, entre obra e vida (Curb, 1985).

As criações das integrantes do Odin Teatret, portanto, podem ser compreendidas como exemplares na geração de uma voz autônoma das atrizes no espetáculo teatral. Uma estratégia criativa capaz de abrir espaço à perspectiva das mulheres, seus procedimentos encaminham a construção de discursos nos quais elas podem não apenas emprestar sua corporeidade, mas mudar hábitos de corpo e transgredir formulações dominantes na linguagem teatral.

A dramaturgia desenvolvida pelas atrizes do Odin Teatret revela uma ferramenta fundamental, que é a partitura do intérprete. As atrizes criadoras (não apenas as oriundas do grupo coordenado por Barba) manipulam o espaço, o tempo e as ações reais e ficcionais, com vistas a constituir um plano conjunto. Este implica no revezamento entre um trabalho "interno" e um olhar "externo", ou melhor dizendo, no rompimento do limite entre interioridade e exterioridade, ao menos na maneira como é visto na tradição do teatro dramático.

As demonstrações de trabalho de Julia Varley, Iben Nigel Rasmussen e Roberta Carreri[13] indicam como nessa "dramaturgia da atriz" as informações (tanto na forma de imagens, pausas, gestos e deslocamentos; quanto de textos, silêncios e sonoridades) são improvisadas, selecionadas, acumuladas, sobrepostas e, por fim, minuciosamente fixadas em sequências. As sequências resultantes implicam em usos particulares do corpo e da voz, do tempo-ritmo, das dinâmicas, de graus de energia e disposições no espaço. Porque têm origem, muitas vezes, em material recolhido pelas intérpretes em contextos culturais diversos, evocam também entrelaçamentos de tradições culturais e tempos históricos. Outras vezes, as partituras flutuam entre revelar e ocultar pedaços de experiências pessoais, traduzidas em material cênico.

A reorganização desses elementos por sucessivas vezes, a partir do processo de improvisação-seleção-fixação-sobreposição amplia os significados ali pulsantes, construindo articulações de sentido menos "ilustrativas" em relação às suas origens. Sua lógica de organização não é discursiva, mas "associativa", formulada por concatenações e simultaneidades. Baseando-se não em causa/efeito, mas em ação/reação, essa lógica emerge na cena em múltiplos níveis sensíveis. Colocadas num espetáculo, as partituras das

---

13 As atrizes são parte do elenco atual do Odin. Outras atrizes, fundadoras do grupo, não pertencem mais ao coletivo, entre elas, Else Marie Laukvik e Tage Larsen (Varley, 2008).

atrizes criadoras criam o contexto sobre o qual a atriz irá "jogar", efetivando novas associações com outros textos, o espaço da cena, as sonoridades, os outros atores e o espectador.

Os atritos entre a forma pré-fixada da partitura, as variações do momento da ação cênica e a memória encarnada do percurso de composição são os componentes da "presença" da atriz. Essa junção, devido à sua natureza "em trânsito", não ocorre da mesma maneira e será sempre um novo estímulo para a ativação da "presença".

No processo de treinos ou de ensaios para um espetáculo, pode surgir uma "figura", que diverge da personagem tradicional por não ter como origem a textualidade dramática, nem sustentar uma unidade psicológica, fundindo abertamente o estatuto ficcional ao trabalho da atriz consigo mesma. A figura nasce em consonância com a sensibilidade da atriz, que se "deixa" ocupar por uma "segunda natureza". Embora deva créditos ao processo de repetição e seleção que conduz às partituras de ações, a figura tem por vocação separar-se destas (Pavis, 1999c). Segundo Varley (1999, p.f14, tradução nossa):

> Depois de anos, foi necessário aprender a ser visível no palco, vieram os anos em que eu aprendi a não fazer ver. Agora eu queria não ser nada além de uma dança de energia e meu ideal é a borboleta:
> O voo das asas
> Seguir o perfume
> jamais em repouso ou imóvel
> ela desliza...
> e sorri
> apoiando-se no ar.

O modo de trabalho com a partitura vem sofrendo modificações no decorrer dos anos. De acordo com Rasmussen (apud Masgrau, 1999), depois de anos de trabalho no Odin, é notável a aproximação crescente entre treinamento e improvisação, uma vez que o aspecto meramente técnico do trabalho da voz e do corpo tem cedido espaço ao levantamento de material "expressivo". Além disso, sua ênfase passou a ser mais e mais a composição das ações, e não mais a geração constante de novos materiais, como ocorria de início. Segundo a atriz:

> Isto me revelou uma dimensão dramatúrgica do treinamento que, de certa forma, pode garantir minha independência em relação ao diretor: o treinamento podia ser o momento durante o qual eu criava e compunha a energia que eu utilizava depois nas improvisações.(ibidem, p.g22, tradução nossa)

O treinamento corporal e vocal, mais comumente associado à preparação da fisicalidade e ao levantamento de material "bruto", avizinha-se do processo criativo, iniciado pelas improvisações e, atualmente, mais voltado à manipulação das partituras, ou seja, à "escrita" pelas ações. Dessa forma, a atriz aumenta a unidade entre as diversas etapas do trabalho, também conquistando maior independência em relação à solicitações da direção.

Nos processos do Odin, Barba pode ou não estar presente nos treinamentos. Contudo, costuma ausentar-se de parte dos trabalhos individuais, principalmente se estes não estiverem já direcionados para algum processo específico. Embora sua independência seja fundamental, Rasmussen defende a participação de um(a) outro(a) criador(a) no processo de seleção e composição do material para o espetáculo, que permita à intérprete perder um pouco o controle sobre si mesma.

Para Carreri (2003), a construção das partituras também é o método criativo principal para garantir sua independência como criadora. Elas são estruturadas, conforme a atriz descreve, por meio de um sistema de substituição de palavras (de músicas, poemas e outros excertos textuais) por movimentos, sons, pausas e silêncios. A substituição não se dá através da ilustração dos conteúdos, mas da relação de equivalência entre as palavras e suas manifestações no corpo.

Nessa equivalência, alimentada por improvisações, a atriz realiza "manipulações coreográficas" (enfocando partes do corpo, tonicidade, velocidade e dimensão das ações; outros usos do espaço; repetições etc.) e alterações nos papéis de sujeito e objeto (por exemplo, colher um fruto que cai, ou ser o fruto que é colhido); as quais criam uma tensão interna entre a imagem mental e sua emergência no espaço. O sentido do material textual original desaparece, sobrevivendo apenas como recurso mnemônico. Se transformadas as sequências, seja pela seleção deste ou daquele trecho, ou pelo diálogo da partitura (no todo, ou em partes) com a de outro intérprete, a "canção interna" vai se fragmentando e se transformando.

A repetição da partitura irá causar, por fim, a completa "dissolução" desse "subtexto". Outro "subtexto" será composto, contudo, quando as ações forem colocadas no contexto de uma situação, que pode ser uma personagem ou uma história. A atriz irá refazer o percurso que veio efetuando desde as primeiras improvisações, dessa feita reconectando imagens internas, psicofísicas, aos conteúdos expressivos sugeridos pela presença na cena, contaminada por todos os estímulos ali atuantes.

As personagens, mais uma vez, não têm existência em virtude de um texto, nem são consideradas em sua dimensão psicológica. Elas só existem por "condensação" da tensão estabelecida entre a intérprete e o espectador. Segundo Carreri (2003, p.44, tradução nossa):

> A "personagem" é um efeito, um efeito construído para dar a impressão que se está lidando com alguém ou alguma coisa que lembra uma pessoa. Essa "impressão", contudo, é incorporada no espaço existente entre ator e espectador: por vezes, mais em direção do primeiro; por vezes, mais em direção do último; em algumas raras ocasiões, exatamente entre os dois, com muitas nuanças. Seria interessante tentar determinar precisamente em que ponto desse espaço o efeito dessa "personagem" condensa-se. Algumas personagens eram personagens para os espectadores, mas não para mim.

Dessa maneira, a personagem perde seu *status* ontológico privilegiado, de entidade ficcional formulada por um terceiro, a ser perseguida e vestida pelo(a) intérprete. Também, não é mais uma "leitura" do diretor, elaborada no corpo do(a) intérprete. Em alguns processos do Odin, a personagem "aparente" é, por vezes, sobreposta a uma outra, secreta, que apenas o ator conhece. Em outros processos, a personagem inexiste, mesmo depois da estreia. Dessa maneira, fica enfatizada a necessidade da atriz construir sua própria escritura e fisicalidade, independente do nome pelo qual sua presença será "batizada" e autorizada.

É nos espetáculos menores (quase sempre, "solos") e nas demonstrações de trabalho que as atrizes do Odin encontram mais espaço para explicitar o exercício dessa espécie particular de dramaturgia. Não por acaso, são criações nas quais conquistam uma maior abertura para suas inquietações estéticas e pessoais. Os espetáculos nascidos do processo de troca entre as atrizes e Barba são exemplares nesse aspecto.

Itsi Bitsi, de 1991, é um espetáculo de fundo biográfico que mistura a experiência de Rasmussen, anteriormente à sua entrada no grupo (de viagens pelo mundo, radicalismo político, drogas e poesia), e as personagens que desenvolveu nas peças *Brecht's Ashes, Come! And the Day Will Be Ours* e *Talabot*, dirigidas por Barba. A muda Kattrin, o xamã e o Trickster, personagens criados e encarnados por ela, funcionam como metáforas para sua história de vida, que ecoa a de sua geração. Essa história funde-se aos processos criativos dos quais participou e que deram origem a esses "entes". Segundo Christoffersen e Fowler (1993, p.XI, tradução nossa):

> [...] A personagem teatral torna-se uma linguagem, palavras, movimentos, sons, gestos, uma linguagem pessoal que permite diálogos com o passado.
>
> O passado está dançando. Isso prova que a personagem teatral foi criada de ações que são parte da linguagem do ator, a qual não está limitada por um determinado contexto e por um dado espetáculo. E essa linguagem, que é parte da realidade do ator, frequentemente adquire um sentido novo e inesperado num novo contexto dramatúrgico, e esse sentido a desconecta de sua origem biográfica.

A ponte entre as dimensões pessoal e ficcional é construída no espetáculo também por meio dos textos e da biografia do músico e poeta dinamarquês Eik Skaloe, ex-namorado da atriz e autor da geração *beatnik*, que se suicidou em 1968 (Odin Teatret, 1991). Participam da encenação Kai Bretholt e Jan Ferslev, músicos atores do Odin, que incluem seus próprios depoimentos nas cenas.

O material gerado por Rasmussen foi estrutural para o espetáculo desde seu início. Por meio dos treinamentos e improvisações, a atriz forneceu, ao mesmo tempo, as personagens (entendidas pela atriz como "tipos de energia", ou, quadros interiores que determinam sua vida em cena), a dramaturgia de ações e a atmosfera, revelados no espaço do corpo.

Rasmussen, a primeira atriz a integrar o Odin e fundadora da companhia, declara que *Itsi Bitsi* "precisava" ser feito, surgindo como um indicador da maturidade conquistada por ela no tipo de processo criativo que caracteriza a trupe. Nesse sentido, ele se constitui não apenas como um depoimento, mas uma metalinguagem. Olhando para o processo de construção de uma linguagem coletiva (com sua poética e sua estética particulares) e organizando esse olhar através dos processos de construção de sentido desenvolvidos

dentro e por essa mesma cultura, Rasmussen potencializa suas escolhas estéticas e encontra seu lugar como um indivíduo histórico no quadro da criação teatral e da vida "ordinária", nunca mais separados.

Esther's Book foi criado por Rasmussen a partir de recordações familiares, fragmentos de textos e de partituras de ações, canções e personagens criados em outras peças do Odin (por exemplo, o Trickster, de *Talabot*, e Medea, de *Mythos*). O texto *Book of the Seed,* escrito pela mãe da atriz enquanto estava grávida e a Segunda Guerra mudava o cotidiano de Copenhague, na Dinamarca, onde ela vivia, deu início a um processo longo de criação. Nessa fase, foram surgindo os demais textos e temas de *Esther's Book* em torno das experiências de envelhecimento, separação, exílio e solidão.

Pedaços de filmes realizados pelo pai da atriz e imagens da mãe já senil completam a história de Ester Nagel, uma mistura de personagem ficcional e real, atravessada pelas mudanças históricas de um século, já "transformadas" pela memória e pela potência criativa do teatro. Uma outra atriz divide a cena com Rasmussen, que situa o espetáculo, supervisionado por Barba e finalizado em 2005, entre o cômico e o trágico e entre o "atuado" e o "contado". Segundo Rasmussen (2006, p.48, tradução nossa):

> *Esther's Book* é uma *performance*? Ou é uma narração? A nudez e negação de atuação da narração são sua força real, ou isso é resultado do cansaço de uma velha atriz consigo mesma e com sua profissão? Isso importa, desde que a história queira e possa ser contada e alguém deseje ouvi-la?

Esther's Book não é isso, nem aquilo. O espetáculo exemplifica um híbrido que pode ser gerado por esse tipo de material e processo. O mergulho no material autobiográfico, quanto mais profundo for, irá desestabilizar as convenções da obra de arte como um "produto" finalizado, que esconde a intimidade do autor e coloca em seu lugar "a obra". O choque e o imbricamento entre o pessoal e o coletivo, o privado e o público demonstram como essas partes são constituídas umas em relação às outras, ainda que o cânone artístico insista na preservação dessas fronteiras fictícias.

A conquista da liberdade de colocar-se pessoalmente na própria criação é considerada pela arte feminista a aplicação mais potente do *slogan* "o pessoal é político", que veio a caracterizar o movimento das mulheres nas artes e na cultura em meados da década de 1960. A proposta de Rasmussen é sensível

a esse questionamento, e acrescenta a ele a discussão dos processos de criação em teatro e do papel do intérprete, quando se estrutura por meio de uma dramaturgia corporificada pelo e no ator.

Semelhante "mistura" entre registros narrativos e dramáticos, conteúdos autobiográficos e ficcionais e partituras mais formalizadas e "em farrapos" aparece também nas demonstrações de trabalho. Nas demonstrações, assinadas pelas atrizes, a tentativa é que o material técnico seja visto pelo espectador em sua passagem para material expressivo, segundo Varley (apud Daehn, 2008). Esse momento ocorre, usualmente, durante o processo de treinamento e criação, e não costuma ser partilhado pelo espectador. Seu "segredo" e fugacidade, portanto, são conteúdos que perpassam os demais temas; embora a intenção seja a de tornar visível uma técnica pragmática de construção de dramaturgia do ator.

Nas demonstrações, as atrizes, cada uma a seu modo, transitam entre momentos explanatórios, mais "distanciados", e outros de "atuação", ainda que sem o suporte contínuo de um contexto ficcional ou de uma fibula unificadora. As demonstrações, portanto, além de oferecerem um acesso diverso ao universo do trabalho das atrizes dramaturgas, exercitam a construção complexa entre "contação" e "ação", adquirindo valor estético próprio. Em virtude da flutuação entre graus diversos de espetacularidade e do forte caráter autoral, poderiam ainda ser consideradas *performances*, tanto no sentido da arte (performática) autônoma, quanto (em termos muito flexíveis) de uma construção material, pelo corpo da atriz, de uma ideia na cena (Blau, 1992). Segundo Bernstein (2001, p.91):

> Na arte da *performance*, o *performer* é o autor do seu próprio *script*. Além do mais, a *performance* quase sempre exibe uma forte atualidade e é bastante responsiva às questões sociais e políticas do momento. Diferentemente do ator teatral, o *performer* não pretende representar um outro e habitar um espaço e tempo fictícios.

A dimensão ideológica que as demonstrações de trabalho comportam refere-se a vários elementos. Primeiro, à revisão da hierarquia das relações criativas, ali exposta e tematizada. Além disso, as demonstrações revolucionam o diálogo entre obra e espectador, abrindo-se ao olhar do outro em seu estatuto de "processo". À medida que recriam a discussão sobre o

cruzamento entre textualidade e poética do espaço, também desafiam as convenções habituais do fazer teatral, transferindo a "autoridade" para um corpo pensante individuado e assumindo sua incompletude cênica. Por fim, constituindo-se como um tipo específico de "aula espetáculo", metalinguagens do processo criativo, sugerem uma interessante unidade corpo-mente, em que a não separação entre discurso e prática artísticos imperam.

Na demonstração *Moon and Darkness* (1981), que disseca a pesquisa de Rasmussen no período de 1980 a 1989, a atriz inicia a "conversa" expondo sua relação com Barba, caracterizada pela tensão entre discordâncias e provocações mútuas. A demonstração, que vai tratar de sua compreensão sobre o processo de trabalho e o treino, constrói-se a partir de dois eixos temáticos: as soluções nascidas desse tensionamento entre atriz e diretor soma-se à pergunta trazida frequentemente por aprendizes que procuram a atriz a fim de partilhar de seu treinamento sobre "como ela conquistou o que tem".

O aquecimento (com explorações de partituras, mudanças de ritmo, uso do espaço – direções, deslocamentos, pausas etc.), a composição do corpo (primeiro, com acentos e focos em partes do corpo, a partir de gravuras japonesas e exercícios de pantomima e, a seguir, com o emprego de objetos e instrumentos musicais), o uso da voz (influenciada pelo trabalho com os ressonadores, a partir de Grotowski, e do treino do "gramlos", de Dario Fo), a descoberta das partituras das personagens (surgidas do treino e de improvisações) e a sua constituição na cena (a partir de trechos dos espetáculos) estão ali, claramente expostos e ilustrados pela atriz.

Rasmussen costura explicações minuciosas sobre os elementos principais de suas partituras a trechos "performados". A espetacularidade tradicional é mantida distante, em virtude do uso da roupa de trabalho e da maneira "direta" com que a atriz relaciona-se com a plateia. Esse recurso, em vez de anular toda e qualquer espetacularidade, acaba por oferecer destaque para os trechos em que a *performer* apenas evolui pelo espaço, ou que mostra excertos selecionados das peças e do treino; os quais parecem pequenas danças e impressionam pela qualidade da execução. O cansaço indisfarçado alimenta a sensação de que partilhamos de um estado "especial", ainda que destituído de um enquadramento ficcional, em que a autoridade da atriz sobre seu material fica indiscutivelmente visível.

Em *Moon and Darkness*, a luz da lua, oferecendo um pouco de claridade na noite escura, espelha o percurso das buscas de Rasmussen. Essa

luminosidade difusa pode ser também a síntese poética da própria demonstração, que faz alusão a esses lampejos fugidios de "teatralidade" e permite que sejam divisados pelos espectadores, no momento exato da demonstração.

Dressed in White (Wethal, 1974-1976), também de Rasmussen, não é exatamente uma demonstração de trabalho ao vivo, mas um "filme" de média duração.

Baseado numa canção folclórica italiana, o filme conta a chegada, numa pequena cidade, de uma artista ambulante. A figura, uma máscara, composta por desenho corporal e gestualidade minuciosos, lembra um *clown* em sua ingenuidade e movimentação, remetendo ainda a um *town crier* (historicamente, uma pessoa que era contratada para fazer anúncios oficiais, típica da tradição inglesa do século XVIII). Na sequência da estória, a figura é recebida sem muito interesse pelos habitantes do lugar, onde só consegue alguma atenção das crianças. Mas todos os laços que estabelece são transitórios e ela segue sozinha. No cemitério, os mortos são os únicos que não recusam a estranheza daquela figura mascarada, com sua flauta e tambor.

Para a atriz, a figura/máscara significa liberdade de improvisação e atuação. Segundo Rasmussen (apud Christoffersen; Fowler, 1993, p.96, tradução nossa):

> O fato de a personagem não ser dependente de uma produção é muito importante. As outras personagens que eu fiz eram todas atadas a determinadas produções e morreram com elas. A personagem me deu uma quantidade grande de independência como atriz.
>
> Eu não gosto, de verdade, de ser dirigida. Eu não gosto de ter alguém me dizendo o que eu devo que fazer. Eu preciso conceber meu próprio material, e desenvolver minha própria linguagem.

A personagem que aparece no filme foi criada por Rasmusssen e passou a integrar, posteriormente, os espetáculos de rua do Odin; aparecendo também, com algumas variações, em criações do Farfa (grupo fundado pela atriz). Ela ecoa, de certa forma, a questão da independência da atriz em relação ao diretor. As demonstrações podem ser entendidas, dessa forma, como espaço de livre "exercício" dessas figuras, que são depositárias do material criativo privado das atrizes. Interessante destacar como essa dimensão de "liberdade" aparece fundida no filme à tematização da solidão. A história

recria o estado de isolamento social em que vivem os atores, numa atmosfera lírica, poeticamente melancólica. Não parece exagerado afirmar que *Dressed in White* amplia esse isolamento para metaforizar a solidão da atriz em sua jornada como criadora independente, escrevendo no corpo suas partituras e redigindo o percurso de seu ofício.

As demonstrações podem ser entendidas, dessa forma, como espaço de "exercício" dessas figuras, que são as depositárias do material criativo privado das atrizes.

Judith, espetáculo solo de Carreri, é definido pela atriz como o resultado de transformações importantes e profundas em seu percurso de intérprete, após um período de trabalho no Japão, com Natzu Nakajima e Kazuo Ohno. Mesmo que realizado em parceria com Barba, Carreri entende *Judith* como um produto de sua dramaturgia pessoal. Criado em 1987, aborda o conflito entre Judith e Nabucodonosor, a fim de explorar o contraponto entre violência e fragilidade (Néspoli, 2006).

Poucos elementos (um robe vermelho, uma camisola, um leque, uma cadeira, um ponto de luz) são empregados nessa versão sobre a figura bíblica que vence Nabucodonosor e salva os israelitas do jugo assírio. Segundo o mito, o exército de Holofernes cercava a cidade de Betúlia a mando do rei. Judith, uma bela mulher, finge estar do lado do invasor, seduz Holofernes e corta sua cabeça, salvando seu povo. Dona de temperamento único no relato bíblico, por exercer sua "sexualidade" não para gerar filhos, mas para matar e conquistar o poder, Judith, contudo, não é o verdadeiro motor do espetáculo: muitas das partituras foram criadas antes da personagem ser reconhecida pelo diretor e nomeada. De acordo com a atriz, a personagem poderia ter outro nome, o que mudaria a leitura do espectador, mas não as ações que realiza (Carreri, 2003).

Traces in the Snow (1994) [Pegadas na neve] é uma das quatro demonstrações assinadas por Carreri. De maneira semelhante ao realizado por Rasmussen em *Itsi Bitsi*, *Pegadas na neve* é uma autobiografia profissional da intérprete, ingressada no Odin em 1974. No entanto, a intérprete deixa claro, desde o princípio, que não está fazendo um espetáculo, mas uma investigação, com o espectador, sobre o ato de representar. Dessa forma, os estados cênicos (mais "performados") e cotidianos (de explanação; formulados num discurso diretamente endereçado à plateia) encontram uma maneira orgânica de entrelaçamento.

Uma longa sequência inicial de movimentos mistura gestualidade, deslocamentos, poses e esboços de dinâmicas; que a atriz explica ser uma dança inspirada em seu treinamento em teatro oriental. Uma biografia curta, sobre sua trajetória no Odin, introduz a pergunta "por que o treino do ator?", explicada nos objetivos de encontrar a presença e liberar o intérprete do automatismo da vida cotidiana. Carreri avança na descrição "ilustrada" de exercícios (que tem como característica serem empregados sempre da mesma forma e transmissíveis entre os atores do grupo; por exemplo, a acrobacia) e princípios (qualificados por ela como "regras" para a improvisação pessoal; por exemplo, o *slow motion*). A construção da partitura é outro ponto explorado, primeiro, no sentido de gerar novas possibilidades do corpo no espaço (ilustrados por ela por meio do desenvolvimento da pesquisa em torno do uso das extremidades do corpo, mãos e pés, e da extroversão/introversão do todo corporal, ou de suas partes) e, depois, na geração de uma personagem (ilustrada por Gerônimo e surgida da aplicação desses princípios de treinamento; que faz parte do espetáculo de rua *Anabasis*).

Alguns aspectos do cotidiano de treinamento são discutidos, tais como a busca pela inspiração individual, o uso de objetos e a relação entre impulso e realização da ação (diferenciando ação de movimento). A tematização do cansaço e do uso do esgotamento físico na superação dos limites pelo intérprete (como driblar o bloqueio mental que impede o avançar além do esgotamento) serve para Carreri concluir que o treinamento físico, de fato, é um trabalho mental. A atriz relata que, a partir do momento em que percebe que a quebra do automatismo é a chave para o progresso no treinamento, ela muda a qualidade de sua investigação, abandonando os grandes deslocamentos e a intenção de projeção no espaço, para privilegiar os pequenos movimentos.

Carreri enfatiza a importância da fase na qual o intérprete do Odin é permitido a abandonar o treinamento coletivo e a ingressar em sua pesquisa pessoal, após cerca de três anos de treinos no grupo. Se na primeira fase inexistiam diferenças entre os sexos, na segunda, ela pôde escolher o tipo de investigação mais afeita a seu corpo e inspiração. A problematização em torno das diferenças entre homens e mulheres não é levada adiante; ainda que sejam visíveis as construções de identidade de gênero na presença cênica da atriz, num corpo muito mais "sexuado" do que o explorado por Rasmussen em *Moon and Darkness*.

De maneira indireta, Carreri alude a esse aspecto quando demonstra e explica a construção das três personagens que interpreta em *Brecht Ashes*, duas delas ficcionais e uma histórica (a moça de família, a prostituta e um das mulheres de Brecht). Carreri destaca que as composições do corpo e da voz deveriam "diferenciar" essas imagens do feminino, que pareciam ser, de início, a mesma coisa. No processo de ensaios, ela precisou ampliar as possibilidades da imaginação para atingir as diferenças gestuais, posturais e vocais que vieram a desenhar cada uma das figuras. A indiferenciação do "feminino", um conceito que a atriz aportava, sem tanta consciência, foi vencida pela experiência da construção cênica dessas diferentes mulheres.

A explanação sobre a lógica da construção de partituras (a criação de "pensamentos em movimento", reconhecidos, selecionados e montados em sequências pela atriz) introduz a parte final da demonstração, quando Carreri resume o processo de criação de *Judith*, proposto a ela por Barba, para solucionar mudanças em sua vida pessoal (com a ida da filha à escola, Carreri fica impedida de participar em turnês dos espetáculos principais do grupo). A atriz discorre sobre as imagens de Maria Madalena em pinturas, que motivaram partituras de movimento (as quais "performa") e sobre a construção das partituras vocais, independentes e em relação ao texto do espetáculo.

Para concluir a questão da produção do material dramatúrgico, Carreri realiza um trecho de *Judith* e refaz a dança inicial da demonstração, agora com o uso de objetos. A exibição dos dois tipos de construção permite que se distinga o quanto a dramaturgia depende da constituição de uma trama de significados pela atriz, muito mais do que de uma história linear, concebida numa dimensão ficcional mais consagrada. Uma citação de Meyerhold, que define a arte do ator como baseada na organização de seu material e no conhecimento apurado dos meios de expressão de seu próprio corpo, encerra *Traces in the Snow*.

Carta ao vento é outra demonstração da atriz, que inclui Jan Ferslev, na qual Carreri "performa" um resumo dos cincos anos da experiência de pesquisa que levaram à criação do espetáculo *Salt*. *Carta ao vento* pode ser considerada uma "versão do ator" de *Salt*, porque mantém trechos das partituras criadas pelos dois intérpretes que não foram escolhidos por Barba e não sobreviveram no espetáculo do Odin. A máxima "Isso não é um espetáculo, é uma conversação, uma demonstração" (Carreri apud Daehn, 2008), afirmada pela atriz, dá início à apresentação do trabalho.

Carreri divide na demonstração o processo do Odin em "estações" (o descobrimento da presença cênica, a desconstrução do clichê, a dramaturgia da atriz e a construção da personagem), para situar o próprio desenvolvimento da "conversa" estabelecida pela demonstração. Contextualiza a relação teatro-dança (nos termos de Ferslev e Carreri) e o "nascimento" da sua personagem em *Salt*, para explicar os elementos de construção de linguagem disponibilizados pelos atores: o caminho da personagem conduziu ao tema (saudade/melancolia), assim como aos textos e objetos (cadeira, mala, boneca e xales) que materializaram seu percurso. O texto *Carta ao vento*, de Antonio Tabucchi, trazido por Barba, assim como esboços e o quadro *Guernica*, de Picasso, e a técnica da dança flamenca inspiraram outras partituras, que são também "performadas" na demonstração (Flores, 2006).

Doña Musica´s B*utterflies*, solo de Julia Varley, começou a ser criado em 1994, três anos antes da decisão de Barba de interferir nos materiais e temas levantados pela atriz. Paradoxalmente, para Varley é a intervenção precisa de Barba que permite que os espetáculos solo e demonstrações criados dentro do Odin se pareçam tanto com as atrizes que propõem os trabalhos. O olhar exterior, o grau de exigência e a "inflexibilidade" do diretor nessa parceria permitem que o tecido dramatúrgico seja construído a partir da "individualidade" dos intérpretes. Contudo, pode-se acrescentar que, sem o investimento e a insistência das atrizes, essas obras não existiriam. Além disso, cada criação logra ainda determinar uma nova relação entre suas autoras e o diretor, expandindo a ideia de dramaturgia para o diálogo criativo que é urdido entre as duas partes no processo de trabalho. Segundo Varley (2008, p.198, tradução nossa):

> O diálogo com o modo de pensar e reagir de Eugenio, e com a dramaturgia global dos espetáculos nos quais interfiro e dos quais ele é o último responsável, levou-me inclusive a concluir que a atriz tem sua dramaturgia, que influencia as decisões do diretor.
>
> [...] A dramaturgia torna-se um frutífero campo de batalha. O conhecimento recíproco nos dá a ambos maior confiança e autonomia.

Doña Musica's Butterflies conta a história de uma personagem que escapou do espetáculo *Kaosmos* e que explica sua origem por meio de poemas, teorias da física moderna (sobre a natureza da matéria, a teoria atômica, o

princípio de realidade etc.) e da entomologia (parte da zoologia que estuda os insetos).

Doña Musica existe "porque precisa", afirma a personagem/atriz no texto, que tem o teatro como um dos temas principais, explorado a partir da relação dialética entre convenção, identidade, ilusão e realidade. Doña Musica, ao buscar revelar sua razão de existir, fala da fragilidade e incerteza que povoam o cruzamento criativo entre personagem, atriz (a pessoa, em cena) e pessoa (a atriz, fora da cena). Essa é uma relação "em fluxo" e, conforme descreveu Rasmussen no filme *Dressed in White*, permeada por uma poesia melancólica e quase metafísica.

Inspirada em outra personagem, extraída de Paul Claudel, que resume "Quando as palavras só podem ser usadas para a disputa, porque então não estar atento que, através do caos, há um oceano de escuridão a nosso dispor?", Doña Musica dá corpo às impressões de Varley sobre a transitoriedade, evocadas nas imagens da borboleta e do mar, bem como pela presença da morte, representada por uma borboleta azul, espetada e eternizada entre os vidros de um quadro. Segundo Varley (apud Selaiha, 2001, s.p., tradução nossa):

> Infinitude, ser ou não ser, fluxo e mudança, a sombra, o que não pode ser sabido e compreendido, a dança e o dançarino que são um e o mesmo... alteração, deslocamento sem descanso, nascimento e perecimento sem uma lei fixa; são somente transformações que estão em ação aqui; é como a água em seu movimento.

The Flying Carpet [O tapete voador], *The Dead Brother* [O irmão morto] e *The Echos of Silence* [Ecos do silêncio] são algumas das demonstrações assinadas por Varley.[14] *The Dead Brother* explora o processo criativo do Odin Teatret, observando as diferentes fases do processo no qual texto, ator e diretor interagem. Varley demonstra os estágios desse trabalho a partir de três textos poéticos, que inspiraram partituras espacializadas e, a partir delas, a *performance*. Ela discorre sobre o processo de criação da atriz a partir da

14 Além delas, *Text-Actions-Relations* (de 2000, criada por Varley em parceria com Tage Larsen, sobre um diálogo entre Otelo e Iago, de Shakespeare, a fim de tratar da pesquisa com texto, via a criação de partituras físicas) e *Whispering Winds* (de 2002, sobre a relação entre teatro e dança) podem ser consideradas demonstrações coletivas.

definição de ação; descrevendo, antes, o intérprete como "a pessoa que faz a ação" e "a pessoa que faz com que o espectador veja o que não está lá". Em sua investigação sobre a colaboração do intérprete e do diretor na criação teatral, a atriz unifica o trabalho do ator sobre si mesmo e sua relação com o espectador, a partir do material gerado.

A importância do torso (o centro do corpo); as fases do "exercício"; os princípios que norteiam o estudo das ações (equilíbrio, dança das oposições, resistência e impulsos com partes do corpo etc.); como tornar a ação "crível" (correlata à precisão das extremidades) e como relacionar ações, manipulando-as para criar partituras, são temas que a atriz vai abordando. O poema *The Dead Brother* e seus versos isolados é um dos textos que Varley emprega a fim de exemplificar a criação de imagens e improvisações, as quais conduzirão à criação da composição. A atriz também ilustra o uso de músicas para alterar a emissão e o sentido do texto, bem como do figurino, uma espécie de "enquadramento" para o material gestual e vocal. Na demonstração, o figurino carrega os sinais culturais da diferença sexual, embora o fato não seja comentado pela atriz: mudando a roupa, a atriz contrapõe uma primeira imagem, de uma mulher de saia e blusa cor-de-rosa, à uma segunda, que porta terno cinza e sapatos masculinos.

A explicitação das variações dos elementos da partitura nos estágios anterior e posterior à interferência do diretor demonstram como a composição vai sendo modificada pelo olhar externo, cabendo à atriz encontrar formas para que a "artificialidade", inevitável nesse processo, possa ceder lugar a uma "nova organicidade", conforme explica Varley. A atriz conclui a demonstração defendendo a repetição e o refinamento como aspectos essenciais para o surgimento da melhor síntese final.

Sem grandes mudanças de intensidade, a demonstração estende-se de maneira extremamente comedida e equilibrada, à maneira de uma palestra científica, quase como um "como queríamos demonstrar". Menos acrobática que Rasmussen e "espetacular" que Carrieri, Varley constrói um estudo discursivo em que os momentos mais poéticos são raros, como quando a atriz relaciona a partitura ("*score*"), a um bloco de mármore, sobre o qual ela e o diretor irão trabalhar, para forjar a estátua, que é a composição.

The Echo of Silence tematiza o trabalho vocal e as dificuldades que a atriz encontra na lida com o texto. A investigação da vocalidade inicia-se, para Varley, com o silêncio. O tema do silêncio, a partir de uma canção da

resistência francesa e de um poema, motiva uma primeira partitura de ações, que criará a matéria "submersa" ao texto. Assim como o silêncio encontra-se sob a vocalidade, alimentando a expressão, as ações físicas são a parcela sob o texto que o espectador não vê, mas que nutrem a produção textual.

A ideia da resistência é explanada como sendo a chave da expressão ("ex-pressar", para a atriz, lembra a ação de "pressionar"). A voz precisa encontrar a resistência que forja a expressão, do mesmo modo que as ações físicas necessitam de oposições e contenções para encontrarem sua expressividade. Sob o aspecto técnico da voz, Varley menciona e demonstra aquecimentos, vocalizes e formas de exploração de tonalidades diversas do uso "habitual" da voz. No que tange à construção dessas "resistências", a atriz propõe o trabalho de relação entre texto e movimento/ação: a voz segue intensidades, ritmos e velocidades do movimento, e não a significação das palavras. O que sustenta o ator, no Odin, é o "subtexto" – mais bem descrito como "subpartitura" – fornecido pelas ações físicas. O "pretexto" vem antes da *performance* e é o que ajuda a atriz a descobrir o que vai dizer. O "contexto" aparece com a construção da cena e do espetáculo.

Da pesquisa que realiza com a vocalidade, Varley recupera ainda a aproximação entre fala e canto e o uso de melodias como base para falar um texto. Mais uma vez, pretexto, subtexto e contexto constituem planos sobrepostos, que irão fornecer "pressão" para que a expressão ganhe força. Extratos dos espetáculos *Talabot* e *The Castle of Holstebro*, entre outros, fornecem exemplos de seu trabalho vocal com subtextos variados (a partir da pesquisa com sons imitados, partituras de ações inspiradas em frases de outros textos etc.). Ao final, Varley reúne diversas possibilidades, a fim de executar o monólogo de Lady Macbeth, da cena V do ato I de *Macbeth*, de Shakespeare, o que realiza com maestria técnica impressionante.

Desconstruindo a formalização elaborada até então, por uma qualidade vocal e corporal específicas, diversas da cotidiana, a atriz encerra a demonstração frisando que sua maior liberdade reside no canto. Sentada e com a letra da canção escrita num papel (o que sublinha o caráter "mais solto" desse momento), interpreta uma canção, que lembra os cantos da tradição judaica. A metáfora dos "ecos do silêncio" completa-se nessa imagem derradeira: assim como atrás da vocalidade residem os ecos secretos da expressão, por trás de sua busca por uma técnica vocal refinada a atriz revela sua aspiração íntima de, apenas, cantar com delicadeza, vivacidade e liberdade.

"Texto" deriva do termo latino "tecer". Num espetáculo de teatro, o texto é um tapete que tem de voar longe. Com essa afirmação, Varley abre a demonstração *The Flying Carpet* (Odin Teatret, 2005). Mais uma vez, o trabalho do ator sobre o texto é o foco. Porém, a demonstração desenvolve-se como menos explicações técnicas do que *Echos of Silence*. A demonstração apresenta também um número maior de exemplos da transição do texto para a espacialidade da cena.

A versatilidade da voz humana e a mobilidade de sentido dos textos são explorados por Varley na repetição contínua e sempre diversa da frase "o texto é um tapete que tem de voar longe" ao longo da demonstração. Nessas repetições, a atriz manipula ressonadores, entonação, altura, volume, dinâmicas, pontuações (respirações e pausas incluídas), ênfases, estímulos de "imagens" e melodia.

Essa manipulação também sugere a constituição de diferentes "emissores", que lembram *personas* diversas (como se falasse aqui um grande orador russo, ali um imperador japonês, ou um gato no cio, entre outras "vozes"). Ilustrando o aparecimento dessas *personas* e a construção de "figuras" que a voz pode sugerir, Varley passa pelas personagens que vem realizando nos espetáculos do grupo. Sua pesquisa vocal é contextualizada, então, com as obras teatrais que ajudou a compor em seus trinta anos de experiências no grupo dinamarquês.

O processo de trabalho das atrizes criadoras inspira Pavis (1999a) a recolocar a relação entre feminino e masculino nos termos da tensão criativa estabelecida entre os discursos da encenação e do intérprete. Esses discursos reproduzem a tensão entre um princípio que tende à organização e outro que se inclina para o caos. De acordo com o teórico francês, enquanto a função da direção comporta uma preocupação mais racional e linear, na missão de tornar claro para o espectador o discurso da encenação (o "princípio masculino", da partitura), será o "princípio feminino" que escreverá no espaço, com sua corporeidade, o estado mais vago, no qual atua o(a) intérprete.

Cumpre acrescentar que os dois princípios, de fato, não estão jamais apartados: o corpo não é apenas "manipulável", mas um fator ativo em si mesmo; ele não é apenas "vago", mas terrivelmente denso e material; ele não é pré-expressivo, mas uma entidade sexuada e significante desde sempre. Da mesma maneira, o(a) diretor(a) não é um cérebro "descorporificado", nem é o dono das certezas, que irão "solucionar" o espetáculo.

No entanto, parece pertinente destacar que, num processo de trabalho teatral, as funções criativas assumem qualidades de energia (para citar Carrieri); escapam à fixação de papéis (citando Varley) e necessitam de contraposição e questionamento (para citar Rasmussen) a fim de encontrar sua potência. Assim, no território de ação da atriz dramaturga, embora diversas e concorrentes, as funções criativas são colaborativas e nunca, opostas.

Não é por acaso que nas criações de Varley, Carreri e Rasmussen as posições duais, em suas variações masculino/feminino; texto/visualidade; organização formal/soltura; treino/criação; obra/criador e palco/plateia aparecem corrompidas. Essa compreensão permite que as dualidades estejam integradas, não apenas como conceitos, mas na forma de vivência encarnada e expressa em termos "espetaculares". Ainda que atuando num coletivo identificado com a assinatura de um "mestre", de cuja identidade artística não poderiam mais ser separadas, essas três atrizes encontraram maneiras de fundir os "princípios" da organização e da soltura e domar tecnicamente o caos autoral, sem perder a organicidade.

A liderança e autonomia das atrizes no Odin acabou por propor novos caminhos para o grupo, no qual as relações de criação acontecem, aparentemente, sem diferenciações de gênero. Nas palavras de Varley (apud Daehn, 2008), "Tecnicamente, podemos interpretar numa sintonia suave ou potente, sem correspondência direta de gênero, misturando o sexo das personagens e o dos atores". Contudo, essa "isonomia" de possibilidades, não apenas desfrutada, mas conquistada pela ação dedicada das atrizes, não significa uma cegueira às diferenças entre os sexos.

Ainda que a tematização de gênero apareça transversalmente nos espetáculos e não seja o norte declarado de nenhuma das demonstrações, as presenças de uma fisicalidade complexa e de um discurso autoral inscrito nos corpos das *performers* deixa claro o quanto essas atrizes investiram na compreensão de suas próprias realidades profissionais e pessoais, nas quais o papel do gênero é inalienável. Segundo Varley (apud Luna, 2006, s.p., tradução nossa):

> Mulheres que trabalham com teatro sabem a respeito dos segredos das ações e como a ação contém uma oposição. Elas sabem da importância do indivíduo, e [da] vida de suas próprias histórias pessoais. Valorizam a relação de humano para humano. Eu acho que essas vozes precisam ser ouvidas, se alguma coisa for se transformar em nossa sociedade masculinamente dominada.

De maneiras muito particulares, as atrizes do Odin vêm efetuando suas "revoluções" de gênero, ao mesmo tempo que transformam a ideia de "ação", tanto nos domínios do fazer teatral e no campo da investigação de textualidades quanto em sua natureza ontológica.

Corpo e coletivo: o Magdalena Project e a produção e difusão dos novos teatros das mulheres

Na concepção de Bassnett (1989), o papel das mulheres no teatro desse século seria redescobrir sua história nas artes cênicas e oferecer formas de viabilização de uma nova produção. A revolução de valores não pode acontecer sem a descoberta de novas soluções para a maneira como o teatro é partilhado, desde a troca de experiências no processo de geração da obra, até as estratégias de encontro com o espectador, nas quais se fecha parte do ciclo da criação e se inicia uma outra fase de diálogos entre o concebido e sua recepção.

Potencializar a força criativa das artistas mulheres em teatro e viabilizar e instrumentalizar sua participação em todas as etapas do fazer teatral têm sido as forças motrizes da reunião de artistas em torno de núcleos de criação, alguns deles, tais como o Magdalena Project, coletivos mais abrangentes do que um grupo de teatro.

A fundação do Magdalena Project, em fins dos anos 80 do século XX, inicialmente no Cardiff Laboratory Theatre (no País de Gales), inaugura um "lugar" de encontro para mulheres criadoras, advindas de diversas localidades e contextos criativos. O projeto começa a conformar-se a partir da intenção de estabelecer um "balanço" da energia e da visão criativa de artistas de teatro homens e mulheres. Seu pressuposto era de que o pouco poder das mulheres na cena poderia ser relacionado a seu silenciamento histórico, ainda persistente na grande maioria dos grupos de pesquisa da época, e a um consentimento das próprias criadoras ao poder personificado pelos diretores, em sua maior parte, homens.

Em 1984, um "braço" do Cardiff Laboratory Theatre, embora de atuação independente do grupo, organiza um primeiro encontro de criação de artistas mulheres advindas de grupos voltados para a experimentação,

reunidos sob a égide do *third theatre*[15] europeu. Jill Greenhalg é uma das criadoras que lidera o passo pioneiro do Magdalena Group, cujo primeiro alvo incluía viabilizar a capacitação das mulheres artistas, no caminho de exploração de abordagens inovadoras no campo teatral, espelhando suas próprias experiências no mundo.

As atividades surgidas no percurso do projeto (festivais, encontros, *workshops* e projetos de espetáculos multiculturais) apreciavam facetas diversas do objetivo de empoderamento das mulheres. A ele, relacionava-se a tarefa de encorajar as criadoras a questionarem estruturas estabelecidas, criando espaços de troca e visibilidade, capazes de transformar seu papel feminino no futuro da cena teatral.

Um projeto piloto, intitulado *Captive Waves*, nasceu da intenção de constituir um exemplo de colaboração entre artistas de teatro, a ser apresentado num primeiro festival de teatro "das mulheres", resultando na experimentação teatral de mesmo nome. Greenhalgh foi a diretora dessa criação, que reunia textos, música original e destaque para a visualidade da cena. Definindo-se como um "teatro feminino" (ou mais afeito à sensibilidade criativa das mulheres), o experimento tornava concretos os pressupostos não hierárquicos e de ênfase na prática teatral que iriam fundamentar os passos futuros do Magdalena.

O primeiro festival, em 1986, organizado por Richard Gough, Jill Greenhalgh, Julia Varley e outros colaboradores, não pretendia estabelecer *a priori* separações entre homens e mulheres, mas fortalecer um grupo de colaboradores que compartilhassem os focos na pesquisa teatral, no trabalho em grupos experimentais e uma certa "conexão pessoal" com os envolvidos na organização. Os participantes deveriam ser artistas de teatro, em acordo com a ideia de vivenciarem uma troca prática de duas semanas e a realização de uma criação conjunta final. *Workshops*, debates (cujos tópicos foram definidos pelos participantes, nesse momento, todas mulheres), demonstrações de trabalho, apresentações (principalmente, de solos) e a execução e exibição pública de um *work in process* preencheram as duas semanas.

O poema *Woman and Nature*, de Susan Griffin, enviado anteriormente para as participantes, foi a base para a criação de *The Collaboration*, uma

15 Sobre o tema ver Watson (2004). Ver também a relação das mulheres com o "terceiro teatro" (em linhas gerais, um teatro de vanguarda emergente nos anos 1970, profissional, embora de pesquisa) em Bassnett (1989).

"intervenção" de estrutura aberta, gestado e coordenado coletivamente, realizado numa fábrica de batatas desativada. Zofia Kalinska (atriz do Cricot 2, de Tadeusz Kantor e diretora do Teatr Akne, formado em 1984, o primeiro grupo polonês composto só por mulheres), Lis Hughes Jones, Graciela Serra e outras mais de trinta *performers* participaram do evento.

Se *The Collaboration* carecia de unidade espetacular e de estrutura material para sua melhor formalização – o que seria de esperar de uma obra criada em tempo mínimo, por artistas que não possuíam nenhuma experiência de trabalho anterior como um coletivo (Fry, 2007) –, a experiência lançou bases para a reflexão sobre um "processo de criação das mulheres"; o qual, no aspecto da linguagem, em termos amplos, buscava a construção de uma teatralidade a partir da fisicalidade, bem como de uma narrativa não linear, numa perspectiva multicultural. Mais do que isso, o "espetáculo coletivo" inaugurou um contexto comum, vivenciado praticamente, sobre o qual novas parcerias e projeto seriam erigidos.

Em 1979, a International School of Theatre Antropology (Ista) havia sediado o encontro The Female Role as Represented on the Stage of Various Cultures. Embora discutindo a personagem feminina, conforme já comentado no terceiro capítulo dessa pesquisa, a partir da análise de Phelan (1996), o encontro deixava de lado qualquer preocupação com questões relativas às diferenças entre os sexos, fossem elas no recorte biológico ou sociocultural. Para Greenghalgh (apud Fry, 2007), a abordagem formulada por Barba colaborava para o esvaziamento da questão, não deixando espaço para opiniões discordantes. O que parece ter-se afirmado, após as experiências do Ista e do primeiro Magdalena, foi a necessidade de estruturação de um campo paralelo, em que a criação das mulheres pudessem ser debatida a partir de um ponto de vista particular.

A constituição de uma estrutura administrativa e financeira, com projeção "mundial", embora não comprometida com o objetivo de institucionalização (o que poderia levar à burocratização do projeto), principia a realizar-se em Cardiff (País de Gales). Enquanto Greenhalgh viabiliza essa estruturação, duas edições da conferência A Woman's Language in Theatre acontecem em Wales e tem início o trabalho de realização do próximo Magdalena.

O assunto em torno da existência ou não de uma linguagem feminina na cena, surgido no primeiro dos encontros, reúne as atenções. Qual seria o

vocabulário empregado pelas mulheres? Aquele centrado nas *core imagery*, defendidas por grande parte da arte feminista nos anos 1960-70? A linguagem feminina no teatro, portanto, estaria baseada nos símbolos culturalmente associados ao "feminino", tais como a água, espelhos, janelas e a lua? A posição secundária das mulheres seria consequência da ausência de uma linguagem feminina? Essa linguagem seria exclusiva das mulheres, ou partilhada por homens e mulheres? Enfim, como opera a criatividade das mulheres no teatro?

A discussão sobre a linguagem feminina no teatro dentro do Magdalena contaminava-se por uma visão definida no contexto de "crise do feminismo", que se dá na passagem dos anos 1980 para os 1990. O entrelaçamento do questionamento sobre uma "linguagem feminina" e suas implicações políticas inexistem nos relatos sobre os primeiros encontros. Tampouco transparece uma clareza sobre o processo histórico que veio permeando a proposta de uma "expressão genuína das mulheres". Quando surgem essas referências, elas remetem muito mais a uma fantasmagoria distorcida do feminismo do que a uma consciência política da relação entre teatro e sociedade no que tange às construções de gênero. Segundo Gesrtle (apud Fry, 2007, p.61, tradução nossa):

> Um tempo valioso foi tomado por alguns desejosos de expressar declarações políticas pessoais, sedentos por engajar-se em debates que poderiam ajudá-los a esclarecer suas próprias crenças e a extravasar a raiva de fundo que frequentemente encontra expressão num ambiente seguro (dominado por mulheres). Nós não discutimos o aspecto dos trabalhos – apesar de muitos terem tentado. Parecia que havia dois campos – aqueles que já tomaram a perspectiva feminista como dada, e aqueles que gostariam de reposicioná-la. [...] Com o risco de ser discriminatória e controversa, eu pensei que, talvez, o próximo Magdalena devesse ter o subtítulo "Uma conferência não feminista".

Para essa e outras participantes, aparentemente, o desejo de discutir "causas feministas" impedia um foco mais aprofundado em escolhas estéticas e procedimentos de criação. A compreensão das diferentes expectativas das participantes, tanto em termos do engajamento político quanto da empreita estética pela busca de uma "linguagem feminina no teatro", não escapou das organizadoras do evento, mesmo que sem o consenso coletivo.

Por fim, reunindo mulheres ligadas aos movimentos feministas em maior ou menor grau, entre outras alheias a esse tipo de militância, o Magdalena optou por não se intitular um projeto feminista.

Ao mesmo tempo, o conselho consultivo e os organizadores entenderam como uma saída para o impasse buscar uma ênfase maior, nos eventos seguintes, nos processos criativos das mulheres, observados em sua diversidade estética e flutuação de parâmetros. Sem excluir o diálogo entre corporeidades, realidades culturais e históricas, "intenções" e discursos de criação e soluções criativas (no processo e no espetáculo finalizado), a decisão escolheu a área teatral como seu campo de manobra, delimitando as preocupações das participantes a uma investigação do "fazer" cênico.

Já na segunda conferência, a pergunta motriz havia sido desdobrada em "qual o seu foco atual no trabalho e na vida?" e "o que você desejaria, gostaria ou poderia comunicar?". As questões, assim como o tema da busca por uma linguagem feminina, tornavam-se apenas alimentos para um diálogo estético mais amplo na área do teatro (Fry, 2007). O objetivo voltava-se para a conscientização das próprias criadoras (e a seus pares) sobre a contribuição da mulher nas artes cênicas e o apoio a novas pesquisas e experimentações, fundando oportunidades materiais para a ação concreta de artistas na pesquisa em teatro.

Com esse novo direcionamento, cada criadora poderia extrair do evento o alimento que lhe fosse mais apropriado, por meio do entrecruzamento de experiências individuais e coletivas e, especialmente, da troca de treinamentos e procedimentos criativos (em que a obra teatral é formulada e encarnada e as questões da realidade das mulheres encontram vias de tradução e transformação). O motor do projeto seria, portanto, o questionamento criticamente "instrumentalizado", e não a oferta de respostas e receitas prontas.

Embora mantendo em Wales sua estrutura administrativa, fora de Cardiff o Magdalena conseguiu projetar-se como um evento internacional. Agora em Holstebro, Julia Varley organiza, em 1987, dois novos encontros, cujos focos eram os elementos do processo criativo, do treinamento e do espetáculo.

O termo "maratona" veio definir a *performance* de encerramento do primeiro encontro, espelhando a dinâmica circular ali desenvolvida. Em seu processo criativo, uma pessoa por vez liderava as sessões de treinamento e, mesmo em relação aos elementos materiais da criação espetacular, a

proposta de cada participante deveria circular pelas demais, sendo transformada nesse circuito.

No segundo dos encontros, o grupo de participantes, mais restrito ainda, mergulhou no tema do trabalho vocal. A voz oferecia uma metáfora poderosa para a ideia de coletivo (respirar junto, cantar junto, compor um som expressivo etc.); tanto que veio a tornar-se foco em vários momentos do projeto. De acordo com as participantes, os grupos menores de trabalho e a ausência de pressão externa para a criação de uma "obra" tornaram essa estrutura mais produtiva do que a desenvolvida no primeiro Magdalena (Bassnett, 1989).

O encontro seguinte, Mothers, Children and Theatre, acontece na Itália, em 1988, sediado pelo Teatro Koreja (Silvia Ricciardelli, ex-atriz do Odin, propondo o evento). O cruzamento entre maternidade e criatividade, dessa vez, foi o tema central, provocando uma mudança radical na estrutura do evento. Além das atrizes, trabalhadores sociais, educadoras e crianças compuseram um coletivo diferenciado; participando de atividades que relacionavam o fazer teatral a aspectos da vida privada das participantes (os quais, usualmente, estão radicalmente apartados do cotidiano profissional dos grupos de teatro de pesquisa).

O Magdalena iniciou nessa época suas primeiras colaborações na gestação e produção de espetáculos. Na opinião de Fry (2007), *Nominatae Filiae* (dirigido por Zofia Kalinska e iniciado no encontro Magdalena de 1986) e *Midnight Level* (dirigido por Jill Greenghalgh) são criações que representam uma transição interessante do projeto, da ideia de treinamento e troca de processo de trabalho, para o interesse pela produção de obras "finalizadas".[16]

Para a autora, essas obras ofereceram uma face pública para o Magdalena. Pode-se acrescentar que, mais do que isso, tal deslocamento espelhou um passo importante no percurso historicamente trilhado pelas mulheres, ao estimular a discussão sobre a direção e a criação da dramaturgia, uma vez que a afirmação de mulheres diretoras na história do teatro ocidental não é tão comum quanto a presença de intérpretes mulheres na cena.

16 *A Room of One's Own*, na Noruega, e *Unter Wasser fliegen*, na Alemanha, também foram explorações nutridas pelas discussões e vivências do Magdalena e realizadas por participantes dos encontros, embora não "financiadas" pela estrutura do projeto (Fry, 2007).

Nominatae Filiae foi criado em parceria por Kalinska e atrizes da Dinamarca, País de Gales, Bélgica, Afeganistão, Nova Zelândia e Espanha, com dramaturgismo de Bassnett e apoio do Odin Teatret. O arquétipo da mulher demoníaca, social e pessoalmente transgressora, trabalhado em 1986, é ampliado no espetáculo para uma espécie de metalinguagem, nas quais as artistas mulheres criam imagens do feminino a fim de reinventar suas formas de representação. O espetáculo excursiona até 1991. *Midnight Level 6,* iniciado em 1990 e modificado até 1992, reunia onze mulheres para tematizar a paixão e a trangressão de limites, por meio da figura de Maria Madalena e da obra de Jacqueline Kean. Pontes entre esse material com fatos contemporâneos (o assassinato da prostituta Lynette White, em Cardiff), experiências pessoais das criadoras e a atmosfera dos conventos medievais combinavam-se no espetáculo, que empregava elementos musicais corais e enfatizava a relação com a espacialidade (uma mesa longa, sugerindo a "última ceia" cristã, era o cenário) e a construção de imagens.

Midinght Level 6 foi apresentado em 1992 no Transit – International Festival and Meeting. Organizado por Julia Varley em Holstebro, na Dinamarca, sob o título desafiador Transit, Directors and the Dynamic Patterns of Theatre Groups – What Are Women Proposing?, o encontro propunha observar exatamente os trabalhos mais autorais das mulheres, fossem eles em direções coletivas, capitaneadas por diretoras, ou em espetáculos solo criados por atrizes criadoras ou, ainda, em solos dirigidos por homens, em que as atrizes encontrassem um espaço autoral significativo. O evento delineava, entre outros aspectos, a já citada transformação no papel da direção, a partir do momento em que as mulheres tornaram-se proponentes de seus projetos de criação.

Em 1989, Cardiff sediara o Festival of Voice, levando adiante a relação entre trabalho vocal e a conquista de uma "voz autoral" pelas artistas de teatro, esboçado pelo Magdalena em 1987. O Festival of Voice fora encabeçado pelo Siren, grupo de teatro comandado por Helen Chadwick, figura proeminente no Magdalena e no teatro contemporâneo.[17] Em 1992, o tema

---

17 Festivais com o tema do trabalho vocal, nascidos da experiência proporcionada pelo Magdalena, passaram a ter existência autônoma a partir de 1991 em Liège, na Bélgica. O Festival Voix de Femmes, estabelecido como um evento internacional e multicultural, vem continuando sua programação e prepara a sétima edição para o mês de junho de 2009 (Voix de Femmes, s.d.).

foi retomado em Voices of Experience, em Aberystwyth (País de Gales). Teresa Ralli (cuja pesquisa investia no treinamento corporal dos atores, uma das características do *third theatre*, integrava o grupo peruano Yuyachkani), Lana Skauge (atriz canadense voltada para a pesquisa em *storytelling*, a partir de histórias pessoais) e Lis Hughes Jones (pesquisadora e terapeuta vocal, cofundadora da companhia Brith Gof, atuante na corrente do teatro físico anglo-saxão, que encerrou atividades em 2001) dirigiram a criação de *Canu O Brofiad* (a tradução em *welsh* para *Vozes da Experiência*) (Brith Gof, s.d.).

Além de estreitar a relação entre o Magdalena e as artistas em atuação no País de Gales, *Canu O Brofiad* demarcava uma posição política particular, baseada no cruzamento das identidades de gênero e etnia: assumia-se enquanto uma criação em que se destacava a língua e a tradição cultural celtas, oprimidas pela dominação inglesa. Diferentemente das experiências das *performances* coletivas dos encontros anteriores, *The Triangle*, o espetáculo criado resultava de um período mais longo de treinamento e criação (três semanas) e da maior concentração das participantes no processo criativo.

Realizado em Liége em 1989, o encontro The Way of Magdalena procurou solucionar a estruturação daquilo que já se evidenciava como uma "rede internacional" de artistas mulheres. Qual seria o aspecto formal dessa rede? Como driblar os diferentes mecanismos legais dos países europeus e, ainda, facilitar a atuação da rede nos países do Terceiro Mundo? O encontro perseguia um equilíbrio entre sua estrutura aberta, sem um ponto de vista unívoco, que até então colhia frutos positivos, e as necessidades crescentes de apoio financeiro e existência formal do coletivo.

As discussões continuaram em Cardiff, em 1990, mesmo ano da primeira *newsletter* do projeto. Em 1991, o Magdalena Project constituiu-se legalmente, podendo concorrer a perspectivas de continuidade, garantidas por fomentos oficiais. Encontros posteriores (o Third Meeting, em 1992, o Fourth Meeting, em 1993, e o Fifth Meeting, de 1994) auxiliaram o estabelecimento dos aspectos "oficiais" do projeto, em termos administrativos e operacionais, que possibilitaram a ampliação de suas ações e expansão geográfica.

A documentação das atividades do Magdalena foi-se tornando uma das preocupações centrais do coletivo, cooperando para a constituição de um sentido de tradição para o fazer teatral das mulheres. Susan Bassnett, Helen Chadwick e Julia Varley abraçaram com mais dedicação a proposta, contando com um conselho editorial e diversas colaboradoras. Tornar acessíveis

as experiências dos treinamentos, as discussões, descobertas e até mesmo os enganos de cada passo do Projeto motivou também a realização da *newsletter The Magdalena: An International Grapevine for Women in Contemporary Theatre,* que circulou até 1999, período no qual a revista *The Open Page*, fundada em 1966 e editada pelo projeto, já estava estabelecida. A realização da reflexão teórica ia ao encontro também da necessidade de tornar integral a experiência teatral, nos planos coletivo e individual. Segundo Varley (2008, p.27, tradução nossa):

> Os contatos da rede do Magdalena Project e o trabalho coletivo da redação da *The Open Page*, a revista anual que reúne artigos de mulheres que trabalham em teatro, orientam-me a encarar as necessidades contraditórias de ser prática e conceitual, invisível e presente. Quando leio um volume da *The Open Page*, percebo que poucos artigos têm uma força historiográfica ou literária autônoma, mas que, por meio da relação entre os textos individuais, cada autora colabora por tornar audível uma voz clara e singular. A presença se constrói por um esforço coletivo compartilhado que se junta na mente do leitor.

Cada *newsletter*, de cerca de quatro páginas, propunha, além da divulgação das atividades do projeto, a discussão de um assunto principal, muitas vezes relacionado aos eventos práticos realizados. Já a *The Open Page* pôde oferecer ensaios mais aprofundados e um volume maior de textos e imagens; configurando-se como a "face teórico-analítica" da experiência prática proposta pelo Magdalena. O fato de a revista ser editada pelo Odin Teatret, com editoria de Julia Varley, especialmente no novo século, tem aproximado suas temáticas dos enfoques do Transit Festival, uma vez que os Festivais Magdalena deixaram de acontecer em Cardiff.

Os assuntos da *The Open Page* são "prato cheio" para a pesquisa da relação entre teatro e gênero. O volume 1 – Theatre-Women-Myth trata da conexão entre mito e teatro a partir da abordagem do Magdalena'94; o volume 2 – Theatre-Women-Lives, da relação entre vida pessoal e criação, bem como da construção das biografias "teatrais" das mulheres, a partir da aula de Bassnett sobre biografia e autobiografia, realizada no Raw Visions, Magdalena Festival; o volume 3 – Theatre-Women-Politics discute espetáculos que fazem denúncias e tomam como objetivo a necessidade de mudança social e política, questionando como a política afeta a criação

das mulheres em situações de guerra, miséria, desemprego, exploração e toda sorte de injustiças; enquanto o volume 4 – Theatre-Women-Trespass aborda as invasões de território (de gênero, de tradições, de estilos teatrais, psicológicos, geográficos etc.) pelas artistas de teatro.

O volume 5 – Theatre-Women-Generation fala sobre a transmissão de conhecimentos entre as mulheres e seus processos pessoais de crescimento, em relação ao processo de criação de material cênico para um espetáculo teatral; o volume 6 – Theatre-Women-Text aborda um campo largo de debates, que vai da necessidade de uma historiografia para a produção feminina e para a criação de textos dramatúrgicos, até a importância do silêncio; o número 7 – Theatre-Women-Travel relaciona deslocamentos geográficos às viagens "estéticas" propostas pela ficção, bem como às "necessidades" de deslocamento e de isolamento no ponto de vista da experiência das mulheres; diversamente dos volumes 8 – Theatre-Women-Character, que se aprofunda na questão da identidade feminina, em diálogo com a encarnação de outras identidades "performadas", e 9 – Theatre-Women-Strugle, que coloca a ideia de conflito (em seus aspectos positivos, produtivos e negativos) no centro do fazer teatral feminino.

O volume 10 – Theatre-Women-Milestones discorre sobre os eventos cotidianos que demarcam a experiência do fazer teatral das mulheres, numa paisagem horizontal e não vertical, mas que podem mudar a experiência teatral; o número 11 – Theatre-Women-Practice traz relatos sobre métodos de trabalho, enquanto o 12 – Theatre-Women-Song discute o trabalho vocal; o volume 13 – Theatre-Women-on the Periphery repete o tema do Transit VI, realizado em 2009.

A internet vem oferecendo outras ferramentas para conectar participantes distribuídas pelo mundo, colocando a rede Magdalena no mundo virtual. Um olhar sobre a programação divulgada pelo boletim do site oficial[18] pode aferir a abrangência de interesses que estão ali postados, os quais encontram alguma espécie de ligação com a trajetória dos eventos já empreendidos sob a bandeira do projeto. Embora o enfoque esteja em treinamentos, encontros, espetáculos em processo e em temporada e atividades teóricas (seminários internacionais, aulas, convocatórias para publicações, lançamentos editoriais

18 O site, <http://www.themagdalenaproject.com>, mantém o contato entre o projeto e os diferentes grupos de trabalho.

etc.) que tematizam o fazer teatral das mulheres, o escopo de assuntos vai da história à filosofia; da cultura ocidental às tradições orientais; da saúde à arte da *performance*; dos direitos humanos à dança e às artes visuais; de tal forma que seu interesse ultrapassa o mundo do teatro e atinge um público também abrangente, composto de homens e mulheres.

Semelhante preocupação em estender as experiências do Magdalena para as novas gerações movimentou a realização de programas de treinamento. Presente na maior dos encontros, o interesse pedagógico ganhou posição destacada no V-Lines, evento de 1991, realizado em Cardiff. Natsu Nakajima (coreógrafa *performer* de *butoh*, do Japão), Nancy Reilly (escritora e *performer*, dos Estados Unidos) e Deborah Levy (escritora, diretora e *performer*, do Reino Unido) coordenaram *workshops* que resultaram em três *work in progress*, abertos ao público.

O seguinte grande festival Magdalena, Raw Visions, aconteceu em 1993, também atendendo à necessidade de estabelecer um contato mais estreito com criadoras de gerações mais jovens, após sete anos de funcionamento do projeto. Ao lado dos aspectos criativos (treinamento vocal e corporal, dramaturgia, cenografia, música, entre outros), os *workshops*, debates, apresentações e encontros pessoais de orientação englobavam também a produção e administração teatrais.

Em 1994, o tema unificador das atividades do novo festival, o Magdalena'94, foi o cruzamento intercultural, que resultou num manifesto pela diversidade. Nos debates, a ênfase recaiu sobre as experiências individuais das *performers* (cujos trabalhos haviam sido apresentados num intenso programa), destacando suas "biografias profissionais" em relação às pesquisas realizadas por elas naquele momento. De onde vieram e para onde caminhavam era o questionamento que aprofundava a discussão sobre gerações, iniciada em 1993. A questão da produção teórica e seu diálogo com a prática também foi abordada.

No Magdalena'94, contudo, a participação mais intensa de artistas da América Latina (embora sem a citação de nenhuma brasileira no programa do evento) significou uma mudança marcante, em virtude do deslocamento do foco da produção das mulheres do eixo Europa-América do Norte, que vinha identificando o projeto até então.

Embora os encontros organizados pelo International Advisory Group (IAG) do projeto tornem-se mais raros, as coproduções prosseguem. Em

1996, Greenghalgh assina *Child*, que leva adiante a discussão sobre maternidade e criação teatral, apresentada também no simpósio The Mothers of Invention, de 1995. O espetáculo mereceu diversas remontagens e modificações, nos diferentes países em que foi realizado até 2000.

Corpos em trânsito: os encontros de teatros de mulheres

As necessidades de troca de experiências das criadoras mulheres e seus grupos têm motivado a realização de novos encontros e programas, os quais refletem os efeitos e progressos dos objetivos do Magdalena. Funcionando como "fonte de inspiração" e modelo estrutural, o projeto alimentou e apoiou How to Set the Clouds on Fire, em Dusseldorf, em 1989; A Room of One's Own, na Noruega, em 1989, Woman – The Comic Soul, na Dinamarca em 1991, Verrückte Frauen (Crazy Woman), A Vindication of the Honour of Comedy (em Wuppertal, Alemanha, em 1995), os quais incluíram a participação de artistas de diferentes países em atividades de formação e criação.

Num outro espectro, os núcleos Unter Wasser Fliegen (de Wuppertal, Alemanha), Magdalena Latina (da Argentina), Magdalena Aotearoa Trust (da Nova Zelândia) (Magdalena Aotearoa, s.d.), Red Americana de Mujeres Artistas Solidarias (Ramas) (reunindo Argentina e Uruguai), Magdalena Antigona (na Colômbia e Peru), Magdalena USA (Estados Unidos), Magdalena Singapore (em Singapura) e Magdalena Second Generation (na Argentina) (Magdalena Second Generation, s.d.) traduzem em versões pessoais a proposta de estabelecer um organismo para a promoção da criação teatral das mulheres, espelhando-se na trajetória do Magdalena. Esses projetos estabeleceram uma segunda linha de trabalho, diversa da proposta por Greenghalgh e pelo IAG, corrente que vem sendo ampliada desde as duas últimas décadas.

Essa disseminação mostrou-se essencial, especialmente a partir do momento que o núcleo "formal" do projeto, estabelecido no País de Gales, passou por crises mais agudas (o Arts Council de Wales cortou o suporte financeiro do projeto em 1999, mesmo ano em que o antigo IAG dissolveu-se e a *newsletter* é interrompida), acabando por extinguir-se. O Magdalena

Project, contudo, continua ativo, encontrando parte de seu futuro nessa multiplicação por diversos países. Jill Greenhalgh e Julia Varley continuam estabelecendo a ligação entre a história do Magdalena e os novos objetivos e atividades propostos dentro e fora da Europa. De certa forma, o projeto assumiu seu caráter "em trânsito", deslocando-se para as localidades onde ocorrem as atividades.

Alguns festivais, inicialmente atrelados ao Magdalena, foram crescendo e conquistando maior independência, como o Voix de Femmes, em Liège, Bruxelas (ainda em funcionamento, que reúne, desde 1991, além de teatro, eventos de música e dança) (Voix de Femmes, s.d.), e o Woman of the World, na Dinamarca (que ocorria com temáticas várias, derivadas do cruzamento entre teatro e gênero: Woman – Wings of Imagination, em 1992, Woman Comedy, Woman Tragedy, em 1993, Woman – Sources of Creation, em 1995, Woman – The Spirit, em 1997, eWoman of the World, em 1999, foram as edições realizadas).

Outros festivais aproveitam a experiência do Magdalena e o *network* proporcionado pelo projeto, mantendo uma conexão mais estreita com suas raízes e adotando mais explicitamente suas diretrizes e assinatura. Entre eles, o Magdalena Aotearoa Festival (com o terceiro Gathering, em 2010, na Nova Zelândia), o Magdalena Austrália (em 2003, em Brisbane), o Uhan Shii (em 2002, em Taipei, na China), o Tantidhatri Festival (na segunda edição em 2016, em Bangalore, India), o Encuentro Magdalena 2nd Generación (em sua quinta edição em 2008, sob o tema Mujeres, Teatro e Interior, também na Argentina), o Magdalena USA Festival – Theatre-Women-Weaving (única edição realizada em 2005, em Rhode Island, nos Estados Unidos), o Magdalena Pacifica (em Cali, Colômbia e Bogotá, em 2002), o Encuentro Magdalena Latina (com o tema Mujeres en Escena – Vínculos y Comunidad, em 2003, em Buenos Aires), o Magdalena Mestiza (iniciando em 2013, no Chile), o Magdalena del Mar (em Lima, no Peru, em 2006), o Magdalena Singapore Festival (única edição, com o subtítulo Crossroads 2006: Women Connecting – Women Transforming, em 2006) (Magdalena Singapore, s.d.), o Women in the Moon Festival (de 2007, na Tailândia), o Magdalena 3 (comemorando a terceira geração de magdalenas, no México, em 2013), o Magdalena Sin Fronteras (em Santa Clara, Cuba, na quarta edição em 2014, tematizando Dramaturgia e Representação), o Encuentro Magdalena Antígona (última edição em 2006, em Bogotá e em Lima), o Festival Magdalena

Barcelona – Piezas Conectadas (de 2007, promovido pelo Magdalena Project e pelo grupo formado no Encounters of Iberoamerican Women of the Scenic Arts, paralelo ao Iberoamerican Theatre Festival of Cadiz), o Magdalena Torino (na Itália, em 2010), o Encuentros de Mujeres en Escena Tiempos de Magdalena (na 11a. edição em 2014, no Equador), o Magfest Internacional Residency (em Abruzzo, na Italia, em 2014), o Meeting Magdalena Abruzzo/Magfest 2009 (na Itália, em 2009, com o tema The Voice), o Magdalena Múnchen (na Alemanha, em sua segunda edição em 2016), o Magdalena Montpellier (na França, em 2015), O Festival de las Mariposas (iniciado em 2015, na Argentina), o Vértice Brasil (primeira edição em 2008, em Florianópolis, e em continuidade), o Solo Férteis (em Brasilia, com edições em 2010 e 2012) e o Multicidade Festival Internacional de Mulheres nas Artes Cênicas (iniciado em 2015, no Rio de Janeiro, Brasil). A lista, frequentemente renovada, parece não ter fim.

Em Holstebro, Julia Varley manteve a realização dos Transit, iniciados em 1995. Os festivais organizados por ela junto à sede do Odin Teatret vêm ocorrendo com regularidade, sempre relacionando o fazer teatral das mulheres a um aspecto diverso do universo criativo. Transit I, com o tema Directors and the Dynamic Patterns of Theatre Groups – What are Women Proposing?, já comentado aqui, iniciou a série. Dois anos depois, em 1997, o Transit II questionava não mais como se faz teatro, mas o que é dito e onde se insere o trabalho, em Women-Theatre-Politics. Em 2001, o Transit III propunha rever a experiência que cruza gerações e contextos culturais que pode ser partilhada pelas mulheres de teatro, sob o título Theatre-Women-Generations. Em 2004, o Transit IV falava em Roots in Transit, discutindo a autonomia da ideia de "raízes" e a reescritura das biografias das artistas, a partir dos novos laços propostos pela atividade teatral e, em especial, pelo Projeto Magdalena, localizado num espaço de intersecção (Transit Festival, s.d.).

O Transit V, Stories to Be Told, recorda a potência do teatro de aproximar a vida cotidiana da ficção e dar voz às mulheres, estabelecendo formas de comunicação entre indivíduos. O projeto de *performance Women with Big Eyes – Work on a Magdalena Story,* previsto no evento, estendia a discussão sobre os recursos teatrais (dramaturgia, narração, *story telling*, poesia espacializada etc.) para falar artisticamente do Magdalena, com as mulheres que ajudaram a construir o projeto trabalhando juntas. O Transit VI, de 2009, com o título Theatre – Women – On the Periphery, questionou as relações

entre centro e periferia, sob múltiplos recortes: o poder do centro do corpo, na relação com a precisão das extremidades; o teatro como atividade periférica, se comparado aos meios de comunicação de massa; a importância da "periferia" para a sobrevivência do Magdalena, quando o "centro" deixou de existir; o rompimento das fronteiras entre os termos e a sua politização no mundo globalizado, são algumas das acepções possíveis, previstas para serem abordadas no encontro.

O Transit VII, de 2013, teve por tema Risk, Crisis, Invention. A junção dos termos elegeu o caminho da transgressão – que subverte o sentido negativo das palavras "risco" e "crise" – como estratégia para a fundação de uma arte teatral afeita à mulheres artistas. Assim, proclamou a reversão da posição de subserviência e paralisia em que costuma ser colocada a criação das mulheres para fazer da fraqueza fonte de empoderamento. Nos termos das organizadoras do evento (Varley, 2013, p.7):

> Os espetáculos, demonstrações de trabalho, oficinas e palestras deram exemplos de como a necessidade urgente de reagir às injustiças que nos circundam é transformada numa prática de aceitar posições precárias, de devenvolver formas que expressam nossa revolta e de redescobrir o desejo de moldar um futuro possível.

Em 2016, o Transit VIII teve por título Beauty as a Weapon. Mais uma vez, a reversão de valores fundamentou a relação entre beleza e gênero feminino, que costuma ser associada à objetificação da mulher. Contrariamente, aqui a ligação entre a mulher teatrista e o belo busca usar esse atributo da obra de arte para seduzir, cooptar e convencer. O belo estético, que emana da criação teatral, assim como da singeleza de objetos do mundo natural e do cotidiano, é evocado como fonte de resistência e luta contra a violência de gênero (que explode nos feminicídios na fronteira entre México e Estados Unidos, nos movimentos nacionalistas ao redor da Europa e na opressão dos homens sobre as mulheres).

Outros festivais e encontros também vêm tematizando a criação teatral das mulheres, contudo, sem conexões diretas com o Magdalena Project. Entre eles, o Festival Teatro X Mujer (em sua nona edição em 2016, na Argentina), o Diva Fest (realizado em São Francisco, Estados Unidos, especialmente direcionado para dramaturgia; em sua sexta edição em 2016), o

Women's Voice Festival (em Washington, voltado para nova dramaturgia feminina e operando em 2014 e 2015), o International Festival of Contemporary Arts – City of Women (desde 1995, sediado na Eslovênia, em sua 22a edição em 2016), o Encuentro Mujeres en Escena (sediado no Principado de Astúrias, província da Espanha, em sua 15a. edição, em 2015),[19] o Festival La Otra Mirada – Encuentro Internacional de Mujeres en el Teatro (iniciado em 2003, chegou em sua quinta edição em 2010, realizado na província de Alcalá, em Sevilha, na Espanha), o Encuentro de Mujeres de Iberoamérica en las Artes Escénicas – FIT de Cádiz (desde 1996, em Cádiz, na Espanha, na 19a. edição em 2015), o Sappho Travel International Women's Festival (de caráter lésbico e trans, foi iniciado em Lesbos, na Grécia, em 2008, chegando em pleno vapor à edição de 2016), o Festival de Teatro de Género: Mujeres a Escena (iniciado em 2008, na sexta edição em 2015, em Tucumán, na Argentina) e o Festival de Mujeres en escena por la paz (na 26a edição, em 2015, do evento organizado pela Corporación Colombiana de Teatro e dirigido por Patricia Ariza).

De direcionamento explicitamente feminista, o Calm Down Dear, em Londres, chega a sua terceira edição em 2015, organizado pelo Canden People's Theatre. Também em Londres, o Herstory Festival inicia-se em 2016. Segundo a curadora do festival, Nastasja Domaradska, muito ainda precisa ser feito no "renascimento" do teatro feminista. Em suas palavras (Domaradska, 2006, s.p., tradução nossa):

> "Eu sou feminista", no mundo liberal do teatro em que eu tendo a gastar a maior parte do meu tempo, é uma afirmação que não irá realmente chocar ou causar uma reação negativa de ninguém. Claro, maçãs ruins costumam aparecer aqui e ali com suas atitudes chovinistas, mas em geral artistas gostam de admitir que mulheres são gente também. Mas isso significa que a igualdade de gênero foi alcançada na indústria de artes? Não.

19 A cada edição, o festival traz um enfoque diferente. Na primeira edição, o foco foi um panorama da produção feminina e sua participação nas "profissões teatrais" nas Astúrias; na segunda, em 2002 (Mujer y enseñanza teatral), a pedagogia teatral e a mulher; na terceira (Mujer y actuación), a atriz; na quarta (El personaje femenino), a personagem feminina nos teatros ocidental e oriental; e assim por diante. Em 2016, o tema é a palavra em ação.

> Com semelhante intenção de manter em dia a luta feminista na cena, o Women Redressed (organizado pelo coletivo teatral Sheer Heigh Theatre, de Londres) promete colocar as personagens femininas no centro do palco, iniciando suas ações em 2015 e continuando a operar em 2016. No Canadá, o Revolution They Wrote organiza, em 2016, a segunda edição do Short Works Theatre Festival. Em 2015, no Porto, o Festival Feminista provoca, em sua edição única: "Os machistas ladram e a caravana passa", diz uma publicação em sua página na internet (Festival Feminista do Porto, s.d.). Também relacionando ativismo e artes e contando com o teatro em sua programação, o Ponto de Cultura Feminista: corpo, arte e expressão promove, em 2016, o Primeiro Festival ArtivismoFeminista, em Porto Alegre. A Coletiva Vulva da Vovó organiza o III FAF (Festival Autônomo Feminista) no mesmo ano.

Eventos que propõem a troca entre criadoras e a circulação de experimentos de treinamento e espetáculos, conforme pode ser observado nessa breve listagem, aparecem em diferentes localidades. Entre eles, os que mantêm laços com o Magdalena Project acabam por adquirir maior significado, em virtude da continuidade que a própria rede viabiliza. Nesse caso, ainda que uma única edição de um encontro ou festival realize-se em determinado país, esta passa a integrar uma trajetória e uma história às quais pode reportar-se, além de usufruir de orientações sobre as atividades a serem realizadas e formas de organização.

Impressiona a continuidade de grande parte dos festivais (especialmente, se comparados à quase ausência de festivais semelhantes no Brasil), cuja importância é difícil de ser reportada. Contudo, a inacessibilidade de maiores informações parece indicar resultados mais restritos aos grupos participantes em cada edição. Mais isolados, ainda que sejam oportunidades de discussão crítica e de prática aprofundada para o diálogo entre teatro e gênero feminino, parecem limitar-se às regiões dos eventos.

Os núcleos de produção e difusão do novo teatro das mulheres como o Magdalena Project são fundamentais para a promoção da produção "das mulheres" e o estabelecimento de pontes entre criadoras de localidades e culturas diversas. Mesmo que não identificados diretamente com o feminismo, o Magdalena, bem como outros núcleos por ele disseminados, encontraram uma tradução própria, diversa em cada caso, para as preocupações de tornar a identidade feminina no teatro mais próxima da realidade das mulheres e

de transformar o fazer teatral contemporâneo a partir da instrumentalização de suas criadoras; a fim de que elas sejam capazes de articular seu discurso particular em novas formas teatrais, mais desafiadoras e afeitas às suas experiências e necessidades particulares. Essa mudança é um investimento no desejo de transgressão das desigualdades e entraves sociais.

O The Magdalena Project, com as atividades pedagógicas, publicações, projetos de criação, simpósios e festivais (promovidos pelo Projeto, ou por ele divulgados) comprova a possibilidade de funcionamento de uma rede de colaboração, identificada com a questão de gênero, mas que não busca a univocidade de discursos e procedimentos artísticos e evita a constituição de uma estrutura hierarquizada, no modelo ensinado pela cultura ocidental masculinista.

No momento em que as mulheres ocupam maior número de posições no processo criativo, esse coletivos questionam as formas de produção e criação "dominantes" na sociedade e nas artes e arriscam-se em outras direções. Os demais núcleos, derivados do Magdalena e com maior ou menor similaridade de objetivos e estrutura em relação à "matriz", da mesma maneira, exemplificam a potência dessa transformação. Ao colocar em trânsito ideias, corporeidades e experiências das mulheres no teatro, constroem as bases para a reunião de culturas e identidades diversas em sua multiplicidade. Desse modo, encontram um lugar para a criação das mulheres mais ágil e desobediente aos limites impostos pelas experiências individualizadas, pelas geografias nacionais e pelos limites entre linguagens artísticas.

A performatividade das imagens encarnadas no teatro feito pelas mulheres

Os trabalhos descritos até aqui concretizam o projeto de reformulação da chamada "identidade das mulheres" nas artes cênicas contemporâneas, por meio da reinvenção de processos criativos e formas de viabilização e veiculação das obras teatrais. Os elementos encontrados nessas práticas teatrais poderiam ser considerados indícios de uma estratégia diferenciada das mulheres no contexto teatral atual. Entre eles, estão a exposição do corpo; o jogo entre autobiografia e construção ficcional; a experimentação com múltiplas *personas;* a fusão entre linguagens da *performance* e do teatro; a

flutuação entre os polos da cena e do texto; a flexibilidade nos papéis criativos; os novos modelos de produção e o investimento na troca criativa intercultural e não hierárquica.

As obras aqui exploradas impulsionam adiante os limites das artes cênicas, ao mesmo tempo que questionam a propriedade dos termos que buscam organizá-las teoricamente, provocando a reavaliação de abordagens já conhecidas do fenômeno teatral. A caracterização dessa produção pede uma teorização comprometida com a revisão da relação usual entre teatro e gênero, na qual os termos "teatro feminino" e "teatro feminista" são adotados. Aponta uma tendência preocupada em não descrever um "lugar da mulher" (o que acabaria por encerrar a produção artística em um único espaço), com o fim de afirmar os "deslocamentos" (Derrida; McDonald, 1995) que as artistas vêm propondo como possibilidades concretas de interferência no teatro atual.

Em busca de estratégias para considerar as políticas do corpo feminino no teatro

Por meio da experiência do fazer teatral, formulada discursivamente e emergindo materialmente na cena, as mulheres delineiam poéticas, nas quais são sujeitos do conhecimento e suporte da própria obra, informadas pelas mudanças do papel "feminino" no mundo e reformulando valores socialmente partilhados. Mas, como analisar a maneira pela qual conhecimentos são encarnados por esse fazer artístico e tornam-se emergentes na cena, reformulando construções e discursos de gênero? Como considerar o diálogo que estabelecem com os demais marcadores de identidade, entre eles, raça, sexualidade, etnia e classe social?

Cada prática teatral, dentro de sua determinada construção lógica de complexidades, leva à configuração de um estado de existência, o qual apresenta níveis de descrição específicos, emergentes a partir de certos padrões de treinamento corporal e vocal e de escolhas estéticas (do texto às posições dos corpos na cena; dos figurinos aos objetos que povoam o espaço), selecionados ao longo do processo de trabalho. Um processo de criação teatral constitui uma rede de informações em constante auto-organização que, para ser formulada, pede a construção de conectividades (Greiner, 2000), as quais dependem, em grande parte, daquilo que os criadores consideram como pressupostos de trabalho e de suas habilidades em traduzir tais pressupostos na forma de experimentos e selecioná-los conscientemente. No caldeirão de

possibilidades de um processo, estudos teóricos, laboratórios, exercícios corporais, modos de produção e a presença (ou não) de espectadores são alguns dos recursos que permitem, por repetição de suas combinações, a emergência de novos padrões.[20]

Na cultura definida por uma determinada prática (no caso, o teatro feito pelas mulheres, em sua ampla diversidade atual), um conjunto de instruções movimenta o processo criativo, ao mesmo tempo que frutifica nele, resumindo-se em um conjugado de soluções de problemas (Meiches; Fernandes, 1988). Essas estratégias de ação, descobertas "a quente", dão luz à experiência estética do teatro das mulheres, no pensamento vivo dos corpos das intérpretes, nos quais e pelos quais vão-se constituindo materialmente os processos de conhecimento e simbolização relevantes no processo de trabalho vivido.

Enquanto organiza a semiose, esse corpo sexuado estrutura a si mesmo, reescrevendo suas relações com a história do teatro e com a cultura, visto que corpo e cultura coevoluem. Dessa maneira, dialoga com as diversas modificações no conceito de gênero, advogadas também em outros textos da cultura, e implica a reformulação (aqui já considerada) do sentido atribuído ao termo "teatro feminino". A corporeidade das mulheres explicitada na cena demanda novos conceitos e o emprego de outras ferramentas teóricas, para abarcar a sua mutação em corpo-signo, nas diferentes modalidades de exaltação de o-que-pode-o-corpo, nas palavras de Jeudy (2002).

Um dos pontos em questão é que o teatro feito pelas mulheres hoje resiste às tentativas de tomar o espetáculo finalizado como foco principal da análise (procedimento de grande parte dos estudos críticos e estéticos), em virtude da multiplicidade de discursos ideológicos e práticas teatrais que o caracteriza. Desse modo, o que se sugere aqui é o esboço de uma outra abordagem, apta a recortar (compondo conjuntos menores) as inúmeras variações da *mise-en-scène* proposta pelas artistas, mas observando suas criações "em fluxo"; em outras palavras, perseguindo o trânsito entre corpo social, corpo biológico e corpo expressivo e a maneira como conceitos e práticas são adquiridos e compartilhados, até a emergência das políticas do corpo no fazer teatral dessas mulheres.

---

20 A discussão está esboçada em Romano (2005) e deve créditos à formulação pioneira da relação entre criação artística em dança e as teorias do *embodiment* de Katz (1994).

A avaliação que vem sendo realizada até aqui de exemplares dessa produção, embora se baseie em "descrições", pode ser postulada como reveladora de "conceitos", uma vez que as artistas projetam em suas obras possibilidades ímpares de construção da relação entre as políticas do corpo feminino e suas "presentações" na cena.

Embora múltiplas no conjunto, cada obra faz surgir sua própria história, encontrando em si mesma sua lógica fundadora, mas sem ignorar sua disposição no entorno, onde habitam as "noções fundamentais" da estética e da história do teatro. As obras "produzem" corpos individuados, os quais performam construções de gênero, que "produzem" relações com as políticas do corpo, que "produzem corpos", e assim por diante. A corporeidade constituída nesse ciclo contínuo necessita, portanto, ser descrita em sua complexidade: são construções performativas materialmente realizadas, singulares, contextualmente localizadas e temporalmente demarcadas (Morin, 2000). Segundo Bernstein (2001, p.102):

> Mulheres, lésbicas e artistas não correspondem exatamente à definição do sujeito universal que, de maneira geral, é construída como um sujeito masculino, branco e europeu. Seus trabalhos engajam sujeitos divididos, cujas identidades são marcadas por raça, classe, gênero e sexualidade. É somente em relação a esses significados culturais e históricos inscritos nos corpos dos sujeitos que qualquer identificação é possível.

A conceituação de performatividade aqui adotada deve créditos à análise de Austin, revista por Butler (1995) e outros pensadores, dos atos de transitividade. No caso do discurso, que é o objeto de Austin, as palavras não apenas nomeiam, como também "performam" os nomes; a coisa e o nome permanecem distintos, mas as palavras, no curso da sua enação, tornam-se a coisa. Esse "fazer-como" difere de uma função instrumental, porque é gerativa. Também na cena, o "fazer-como", que poderia ser comparado ao "performar" (e não, ao "atuar"), gera uma tensão produtiva,[21] num processo sempre derivativo: enações corporificadas emergentes na cena (a presença do corpo, a gestualidade, as ações físicas, as ações vocais, as relações de proximidade e

21 A terminologia, que busca dar conta do aspecto de a corporeidade ser "um ato de incorporação", ao mesmo tempo que "a condição de ser corporificado", é emprestada de Diamond (1995).

distância, a direção do olhar etc.) ecoam as "convenções constitutivas" (esse é o termo de Butler, que poderia ser "traduzido", no teatro, por intencionalidades) ali mobilizadas.

Quando o objetivo é caracterizar o processo de emergência, na cena, dos "desdobramentos" da corporeidade feminina, em relação a ideologias de gênero vigentes na sociedade ocidental, também a incompletude e a instabilidade precisam ser levadas em conta. Assim considerando, tais desdobramentos podem ser sintetizados por "imagens encarnadas" e transitórias do corpo, temporariamente estáveis na dinâmica de construção/destruição de (re)presentações, singulares nas obras tratadas. As imagens apontam "as diferenças, as dissimilaridades, as descontinuidades" (Bernstein, 2001), em infinitas combinações, frequentemente desafiadas e reinventadas pelo fazer artístico das mulheres; repetindo-se com mais frequência num conjunto de obras da mesma artista, ou num mesmo coletivo, e com menor redundância, se os contextos socioculturais ali envolvidos são muito diversos.

Cada "imagem encarnada" define seu campo de abrangência, como uma espécie de poética do fazer e do olhar. Imagens paradigmáticas, elas são, portanto, uma espécie de *corpus* especulativo, que se sobrepõe às outras obras, onde as escolhas criativas principais das artistas já foram feitas. A especulação, obviamente, não pode esconder o observador, e aqui (tanto na eleição das obras já observadas, quanto na conceituação das imagens encarnadas) ficam claras as minhas preferências como criadora e pesquisadora. Sendo assim, a definição dessas imagens do corpo sugere um estudo que extrapola a delimitação da produção teatral por períodos históricos ou localidades geográficas e que não pretende "dar conta" da totalidade da criação contemporânea das mulheres em teatro. Contrariamente, ela prioriza uma transversalidade, de natureza mais poética do que tipológica. Formuladas na perspectiva do contágio entre ambiente, corpo e cultura, essas imagens-corpos traduzem formulações complexas, refletidas na "fantasia de si mesmo" (Blau, 1992) que constituem e transpiram.

Memórias de identidades e pertencimentos: o corpo essencial, o corpo lésbico, o corpo eficiente e o corpo da boneca

O corpo essencial, problematizado desde as primeiras criações feministas em *performance* voltadas para a busca dos traços essenciais das mulheres, tais como as obras *The Dinner Party,* de Judith Chicago, *The Cunt Coloring Book*, de Tee Corine (um livro para colorir, com desenhos do órgão sexual feminino), *Towards New Expression,* de Susan Santoro (que justapunha vulvas e outros "objetos" similares, tais como conchas, flores, esculturas gregas etc. expostos numa parede), exemplifica um tipo de performatividade particular, onde a vagina metaforiza a totalidade do corpo das mulheres, assim como suas possibilidades de expressão e relação com o mundo. No teatro, *The Vagina Monologues* parte do mesmo princípio, literalmente dando voz ao "orifício central" da mulher, que, supostamente, resumiria sua existência. Uma miríade de associações ecoa a ideia de uma performatividade do corpo essencial, que variam da mulher-natureza e da mulher-mãe, para a mulher--emotividade, a mulher-casa e a mulher-suavidade.

Sobre essa imagem encarnada pesam as acusações de essencialismo e de exibicionismo narcisista. A esse respeito, Fuss (2001) contra-argumenta que o risco do essencialismo precisa ser encarado em nome da ocupação de um discurso singular pelas mulheres. O emprego do essencialismo pode ter um valor estratégico, dependendo de quem, onde e como o atualiza. Pode-se acrescentar que a defesa de uma singularidade feminina pode, de fato, tender à descontextualização dos marcadores de identidade (eliminando diferenças entre as mulheres), resultando, por fim, na manutenção da estrutura binária homem/mulher (porque, afinal, baseia-se numa perspectiva da exclusão). Contudo, se a constituição de uma identidade universal das mulheres deixar de ser o foco da discussão e se o corpo essencial não for atrelado a uma noção pré-discursiva de gênero, inscrita em corpos passivos, associações tais como "mulher + natureza" podem ampliar a ideia de corporeidade individuada, encerrada no sujeito, para uma relação entre a fisicalidade e o entorno.

Esse é o caso de Rachel Rosenthal, que chama para si o poder das "forças da natureza" em suas *performances*, expandindo a corporeidade para uma dimensão planetária; porém, sem excluir o corpo da mulher da cultura. Desse modo, o corpo-Terra de Rosenthal logra abrir fogo contra as armas nucleares

e a destruição das florestas, num discurso artístico direcionado ao ecofeminismo, sem separar as instâncias do mundo natural e da ação humana.

O corpo lésbico, de Monique Wittig (1992), apregoa uma economia alternativa dos prazeres, capaz de romper com o sistema ilusório, culturalmente construído, de alinhamento entre sexo, identidade e gênero. A lésbica seria um terceiro gênero, único conceito capaz de reabilitar o sujeito "feminino" como agente de sua escolha existencial, sem submeter-se à lógica binária homem/mulher. Embora criticada por Butler (2003) por tornar a sexualidade um atributo regulador e por denunciar a teoria freudiana (na qual a norma genital suplanta a sexualidade infantil, tornando-se fim), mas sem romper com ela, Wittig alcança os objetivos de questionar as categorias "mulher" e "homem" como naturais e imutáveis e estabelecer o lesbianismo como categoria política.

Na formulação da pensadora e poeta francesa, o corpo lésbico é difuso, incoerente e elástico; uma corporeidade dilacerada pelo ato sexual. Em *The Lesbian Body* (Wittig, 1973), de sua autoria, o corpo lésbico ganha tintas líricas, embora grotescas, na descrição do corpo da mulher, explorado até as entranhas por outra mulher. Além das imagens poéticas, fortemente eróticas e provocadoras, Wittig propõe em seus textos mudanças nos pronomes, atuando na construção da linguagem que dá existência a esse corpo.

As implicações dessa "conquista" de Wittig são particularmente interessantes para a definição do corpo lésbico enquanto imagem encarnada (com uma performatividade particular), em relação aos espetáculos de teatro lésbico feminista. Nessas criações – algumas delas já exploradas no capítulo anterior –, a teorização de uma sexualidade independente dos padrões heterossexuais, voltada para a revelação das dificuldades de inclusão do que é considerado "diferente", ganha expressão e carnalidade, assim como o direito das minorias de se autorrepresentarem publicamente. Munido de um discurso transgressor face às normas dominantes, esse corpo sexuado e sexualizado no teatro feito pelas mulheres abusa da manipulação dos estereótipos que distinguem masculino e feminino, provocando a crítica desses modelos culturalmente aceitos, por meio do jogo entre a "mascarada" (onde entram em pauta a ironia, o jocoso e o grotesco) e uma corporeidade explícita, escandalosamente declarada.

Embora afeita ao embate por vocação, a performatividade do corpo lésbico parte do desejo de construção de um diálogo entre iguais. Despertadas

pelo corpo lésbico na cena, as espectadoras, também lésbicas, podem encontrar espelhamento para sua própria sede de presença pública. No entanto, quando alcança plateias diversificadas, fora dos guetos homossexuais, os espetáculos de criadoras tais como Sarah Daniels, Briony Lavery (ambas, na dramaturgia), do grupo Split Britches e da atriz e dramaturga Holly Hughes conseguem locar a expressão desse tipo de desejo no centro da trama histórica das performatividades do corpo das mulheres, agindo bem no "coração" da norma.

Ao lado dessas construções performativas, o corpo eficiente destaca a padronização da corporeidade a partir do ideal de eficiência física no treinamento teatral. Ele faz referência, portanto, à trajetória histórica da relação entre fisicalidade e expressão das mulheres nas artes cênicas. O corpo eficiente é um resultado teatral do *taylorismo*, teoria de racionalização do tempo, dos movimentos corporais e outros aspectos da prática do trabalhador na produção mecânica em série. Os ideais do *taylorismo* encontram correspondências cênicas na busca por uma educação corporal do intérprete de teatro, com vistas à adequação da fisicalidade a um projeto de cena. Segundo Hyde (1997, p.34, tradução nossa):

> Primeiro, o corpo é uma máquina porque ele é *como outros corpos*. [...]
>
> Segundo, o corpo é uma máquina por causa dos *efeitos redutores da produção industrial*. Esses corpos máquina experienciam fadiga, deterioram, necessitam de manutenção.
>
> Terceiro, o corpo é uma máquina quando é *perfeito*. Corpos que são perfeitamente fortes, perfeitamente formados, aprimorados através do esforço, são todos análogos às máquinas [...]

Nos ideais de perfeição cinética e produtividade atrelados ao corpo eficiente na cena mora a manutenção de um padrão masculinista, no qual a diferença de gênero é desconsiderada, ou considerada de maneira hierárquica. Esse corpo aparece no pensamento e prática em teatro quando o cientificismo irmana-se à intenção de reconstruir na cena a aparência do natural, comprometendo-se com o intento de resgatar uma "organicidade equilibrada" e saudável. Sintetizado por uma outra metáfora, a da marionete, ele vai aparecer no fazer teatral nos momentos em que este tenta afirmar-se enquanto arte autônoma, livre do compromisso de imitar a natureza e das

ambições de realismo e psicologismo (Krysinski, 1992). Portanto, seja nas linguagens mais "realistas", ou nas mais "teatralistas", o corpo da mulher é aquele que precisa ser corrigido, para atingir a qualidade expressiva do corpo masculino e para fundir-se harmoniosamente a um coletivo, onde o padrão "médio" é construído a partir das características do comportamento e fisicalidade do homem.

O desafio à fisicalidade binária, traduzido nos objetivos de adestrar e ampliar as habilidades corporais, mas evitando reproduzir a submissão das atrizes aos parâmetros de um corpo alheio, instrui os processos criativos de Cristina Castrillo (atriz e diretora do Teatro delle Radici), Nona Ciobanu (diretora da fundação Toaca, de Bucareste), Jill Greenghalgh (do País de Gales), Anne Bogart (diretora da Sitis Company, de Nova Iorque), Brigite Haentjens (do Canadá), Marianne Weems (da companhia multimídia The Builders Association, nos Estados Unidos), Franca Rame (atriz, diretora e dramaturga italiana) (Féral, 2007), Pol Pelletier (*performer* e pedagoga canadense), entre outras criadoras.

Mesmo nos casos em que a diferença entre os sexos não é priorizada, a busca de treinamentos mais condizentes com a integralidade do corpo acaba por conduzir a uma abordagem mais particularizada para cada intérprete. Quanto maior o investimento consciente na escuta das necessidades individuais dos intérpretes, torna-se mais relevante a questão dos marcadores de identidades e da relação do corpo com a cultura e ambiente onde está inserido.[22]

A subversão das expectativas sobre o corpo feminino ganha destaque em formas cênicas híbridas onde o sentido estético soma-se ao treinamento corporal atlético, tais como no novo circo. Das atrações internacionais Circo Oz, Cirque de Soleil e Archaos, aos grupos nacionais Linhas Aéreas, Nau de Ícaros e CircoMínimo, para citar alguns exemplos, o aparecimento de fisicalidades muscularmente esculpidas faz com que a constatação das identidades de gênero (em especial, através do torso e braços, embora a distinção, muitas vezes, seja demarcada pelas roupas) não seja imediata.[23] No entanto, assim como no corpo travestido, descrito a seguir, a performatividade de gênero

22 A discussão está aprofundada no segundo capítulo desta pesquisa.

23 Na história do circo, a participação das aerialistas sempre chamou a atenção, seduziu e provocou reflexões sobre a adequação ou inadequação do corpo "masculinizado" das mulheres (Tait, 2005).

formulada na cena por essa variação do corpo eficiente pode tanto assumir para si a função de desconstruir os traços da vulnerabilidade do corpo feminino, com vistas a expor ou equalizar as diferenças (recorrendo para isso a treinamentos mais comumente associados ao sexo masculino, como são os casos das artes marciais e do trapézio), quanto simplesmente "alienar-se" da questão da revisão das potencialidades do corpo da mulher e dos constrangimentos a ele impingidos pela cultura.

O corpo da boneca dá relevo às idealizações estéticas sobre o corpo das mulheres, traduzindo a funcionalidade do modelo *taylorista*, em prol da perfeição cinética, para termos mais próximos da satisfação do ideal de perfeição estética. De qualquer forma, atende também a um valor de mercadoria, numa economia de prazer visual na qual a fetichização do corpo da mulher relaciona-se ao seu distanciamento da produção de sentido (Mulvey apud Jones, 1993). Nesse processo, o corpo é valorado segundo seu poder de sedução, mesmo que, para tanto, seja necessário alijá-lo de sua realidade material, com seus aspectos abjetos e imperfeitos.

Eficiência, harmonia e justeza de comportamento (nos sentidos corporal e moral), condizentes ao gênero feminino, misturam-se no corpo da boneca; definindo aspectos do treinamento da atriz, da postura cênica, do trabalho com as emoções e do recorte dramático (por exemplo, que tipos de personagens e discursos cabem às mulheres). A aspiração por um corpo "sociabilizado" e "comodizado" resume a combinação, que atravessa as fronteiras entre o mundo e a convencionalização da cena. No entanto, a criação das mulheres pode subverter a dimensão objetualizante do corpo da boneca. Criações como a série *Film still,* de Cindy Sherman, dão forma a um tipo de feminilidade que lembra o *glamour* das atrizes do cinema norte-americano holywoodiano, mas que provoca um estranhamento, por parte do observador, para com o *modus operandi* da "mente cultural comum" (Krauss, 2000). Esse estranhamento não se dirige apenas contra as maneiras como a mulher é representada na arte, mas atinge o posicionamento da mulher-como-imagem no mundo (a representação seria sintoma e significado dessa objetualização, e não causadora da alienação das mulheres). Nas imagens do corpo desmembrado, em *Untlited #261, Untlited #250 e Untlited #342*, e na paralisia do corpo da mulher sujo de terra, quase um "belo cadáver", em *Film still 153*, a fantasia do corpo perfeito ganha tons aterradores e provoca nossa suspeita da violência da norma, oculta sob a retórica da pose (gerada sob a égide

do belo e do harmonioso). Assim como na *performer* francesa Orlan, na obra de Sherman o corpo da boneca subverte as regras e avizinha-se da potência disruptiva do corpo monstruoso.

Indícios de transformação do sentido de identidade: o corpo monstruoso, o corpo fantasma, o corpo travestido e o corpo combatente

O corpo monstruoso é um termo empregado por Rosi Braidotti, cujo sentido "pernicioso" é desconstruído criticamente por Weiss (1999). Para Braidotti, o monstruoso distingue um corpo ilusório e não maternal e, por isso, descorporalizado (sem materialidade aceitável) e faminto por controle. O corpo monstruoso resultaria da presença da tecnologia no universo contemporâneo, a qual pode "congelar" e eliminar a experiência orgânica do corpo feminino. Em sua avaliação, Braidotti ignora a importância da biotecnologia para a transformação da corporeidade da mulher e para o questionamento das hierarquias convencionais de gênero, raça e classe social, bem como do estatuto da identidade (formatado, tradicionalmente, como uma entidade estática e atrelada às "leis" de uma verdade da natureza).

Contudo, conforme afirma Weiss (1999), na argumentação de Braidotti a imagem evocada é lida de maneira pessimista no que tange às possibilidades da tecnologia. Weiss, contrariamente, vê na imagem um outro sentido, a do monstruoso como um lugar do maravilhamento; do corpo que resiste à normatização; semelhante ao abjeto, de Kristeva (1986). Entretanto, antes de Weiss, a acepção do corpo monstruoso como um corpo pós-humano, fundindo os limites entre animal e humano, entre orgânico e mecânico e entre natural e artificial, é realizada por Donna Haraway (1991)[24] de maneira especialmente relevante para as mulheres. Segundo Haraway (1991, p.181, tradução nossa):

> A máquina não é algo a ser animado, idolatrado e dominado. A máquina somos nós, nossos processos, um aspecto da nossa corporeidade. [...] Até hoje

24 Ver comentários sobre sua outra obra, *Primate visions: gender, race and nature in the world of modern science*, em Young (1992).

> (era uma vez), a corporeidade feminina parecia ser dada, orgânica, necessária; e a corporeidade feminina parecia significar uma habilidade na maternidade e suas extensões metafóricas. Apenas estando fora do lugar podíamos ter um prazer intenso com as máquinas, e com as desculpas de que era, afinal de contas, uma atividade orgânica, apropriada às mulheres. Ciborgues deveriam considerar mais seriamente os aspectos parciais, às vezes fluidos, do sexo e da sexualidade corporificada. Enfim, gênero não deveria ser uma identidade global, mesmo que tivesse abrangência e profundidade histórica.

Em seu "manifesto ciborgue", Haraway fundamenta um projeto que descreve como blasfemo e irônico, no qual o ciborgue significa a condensação da imaginação e da realidade, em nome de um mundo sem gênero (sem gênesis e sem fim). Essa reunião permite que o ciborgue lidere a possibilidade de transformação social; porque não está afiliado a um fundamento biológico, recusa a oposição entre público e privado e não determina identidades fixadas, preferindo pontos de vista contraditórios.

O corpo monstruoso do ciborgue, contudo, não recusa o coletivo. Ainda assim, contrariamente ao que foi descrito sobre o corpo essencial, seus laços são estabelecidos por afinidade, e não por semelhança essencial. Seriam seus "afins", para Haraway, todos os que recebem a marca da exclusão, recusados, em virtude de sua especificidade e diferença, do discurso dominante, branco, colonialista e sexista. Sua política se endereça para a luta pela linguagem e pela comunicação, porque essas são formas de resistência, centrais para essas chamadas "identidades negativas".

Haraway compreende que a presença das tecnologias nas sociedades pós-industriais não é sempre "positiva". No que tange, por exemplo, à substituição de mão de obra humana, especialmente feminina, pela tecnologia; às novas formas de dominância, apoiadas pelo capital tecnológico (os pastores eletronicamente difundidos; os mecanismos de controle nas fábricas etc.) e ao uso da biotecnologia para o controle do corpo humano, o ciborgue não é inocente.

Apesar disso, o corpo monstruoso representa um sopro novo de poder e ação política, tanto para as mulheres quanto para o discurso feminista. Ele "ensina" a descontinuação dos limites, das dualidades e identidades; proclamando uma heteroglossia, na terminologia de Bakhtin empregada pela autora, uma linguagem polifônica que habilita as mulheres a encontrarem

empoderamento na relação social entre ciência e política. O corpo monstruoso também não é sem diferenciação de gênero: ele é sem fixidez. Como reflexos do contexto contemporâneo, assim como a marionete, o ciborgue possui uma massa e uma forma que lembra o humano e replica suas referências sociais. As marcas de identidade permanecem como fundo, porém não asseguram "comportamentos". Stone (2000) recorda como, no mundo virtual, o "travestismo digital" é constante: nos *chats* e Second Live (uma plataforma virtual em que os participantes residentes podem assumir avatares e interagir), a realidade física dos corpos não importa na adoção das personas-usuários.

O corpo monstruoso, portanto, pode ser resumido como um corpo manipulado tecnologicamente, que permite a redistribuição da diferença e da identidade, emergindo da interferência entre humano e não humano. As tecnologias (assim como a realidade virtual), em cruzamento com as quais o monstruoso apreende sua dimensão ambígua, não dão lugar a características defectivas pela destruição de um ideal de organicidade e equilíbrio primevos, mas potencialmente mudam o que significa ser um "agente corporificado". Essa expansão gera, por sua vez, novos conceitos no que diz respeito à mobilidade, aos limites corporais (agora, um corpo estendido) e à sua unicidade.

De maneiras diversas, Orlan e Anderson experienciam a desconstrução da unidade do sujeito proposta na imagem encarnada do corpo monstruoso. As transformações de Orlan, por meio de cirurgias plásticas e simulações virtuais de sua aparência, aproximam erotismo e sacrifício, presente e futuro, ciência e espetáculo, subjetividade e interioridade. Suas *performances*, tais como *Omnipresence* e *Self-hybridations*, são experiências nas quais a artista testa continuamente sua própria imagem. Afastando-se dos ideais mais usuais de beleza, ela emprega a tecnologia para gerar um corpo do "século XXI", transmutado por próteses, ilimitado em suas encarnações. Em *Stories from the Nerve Bible,* Laurie Anderson parte de relatos autobiográficos para construir uma multiplicidade de *selfs*, por meio da manipulação digital de sua voz e imagem. Na cena, Anderson e ela mesma não são mais a mesma pessoa (Prinz, 2002), mas uma multi-identidade apoiada em alterações de tamanho corporal, timbre vocal e funcionalidade do corpo (às vezes humano, às vezes instrumento musical, às vezes individuado, às vezes híbrido).

O corpo fantasma é outra possibilidade de síntese de sistemas referenciais, capaz de formar e transformar pontos de vista e arquiteturas cênicas.

Posicionado entre o que se impõe por existir (o persistente) e o que não deveria existir (o interdito), ele traz em si aspectos vários. O primeiro deles reafirma o poder de construção do jogo teatral, em sua capacidade de criar na cena figuras "imateriais", representantes máximas da presença do invisível (Borie, 1997). Personagens fantasmáticos põem à prova o repertório de signos da cena, uma vez que sua não forma (lençóis brancos? Emanações luminosas? Caveiras putrefatas? A dança mascarada da *shité*, no teatro *Nô*? Que forma transitória será essa?) evoca o universo fantástico e aposta nas habilidades humanas de fabular, efetuar construções simbólicas e convencionar. Para Borie (1997), o fantasma jaz entre o corpo vivo e o manequim (ou, a marionete), nos limites da desencarnação e da manifestação alucinatória (ao gosto de Artaud), como que habitado pela morte (segundo Kantor e Genet, de cuja presença depende a vitalidade do ator).

O segundo aspecto do corpo fantasma discute o jogo de presença/ausência que caracteriza o sujeito mulher; nos termos da crítica feminista, tensão decorrente da ideologia masculinista, que define o "feminino" como inconsistente, mutável, obscuro e desconhecido. Nesse caso, o fantasma é o estrangeiro, o Outro. Habitante das margens, ele precisa inventar formas de ser reconhecido no mundo dos viventes; para isso, derruba cadeiras e faz os aparelhos elétricos funcionarem, mesmo se estiverem fora da tomada. Ele rompe a lógica ordenada e traz o segredo das sombras para dentro do mundo. Bobby Baker, em seu *Kitchen Show,* expõe o ambiente privado, doméstico e ironiza em público o "lugar da mulher" na cozinha. As atrizes do Siren, no espetáculo *Pulp,* trazem para a claridade do palco a sexualidade lésbica, assim como novas formas de atuação e de construção da cena. Hanna Wilke e Jo Spence, misturando sua obra com a experiência diária de lida com o câncer, antes restrita aos hospitais e quartos dos doentes, reafirmam sua corporeidade e manifestam humor frente à desintegração visível do corpo.

Nas artes, o corpo fantasma das mulheres, em rebelião com sua declarada inexistência, mistura linguagens e reinventa formas de (re)presentação. A autobiografia, a inclusão do cotidiano na obra, a reconstrução do narcisismo e a mistura de materiais visuais e textuais são estratégias adotadas pelas artistas mulheres, a fim de constituir sua subjetividade e abrir espaço para sua voz autônoma (Smith, 2002). Por outro lado, elas descobrem também um *self* múltiplo, em processo, e passam a expor nas obras a contínua

reconfiguração das identidades, convidando o espectador a colaborar na produção de outros significados para a "vida" e para a "subjetividade".

Em *Vozes dissonantes*, Denise Stoklos dá passagem aos discursos de "desacordo", que questionam o funcionamento da nação brasileira. A flutuação de *personas* assumidas pela atriz reflete a mutabilidade do que se entende por identidade nacional. Em *On the Road: A Search for an American Character,* Anna Deavere Smith "performa" diferentes personagens, criadas a partir do registro sonoro de entrevistas suas com pessoas reais, sem deixar de ser ela mesma, sempre, em cena. Encontrar as identidades em flutuação evocadas pela *performer* norte-americana requer uma compreensão política dos fatos e a ampliação do sentido do termo "verdade".

O corpo fantasma resiste também ao esquecimento institucional. Enquanto a ausência do corpo feminino parece demarcar muitos momentos da história do teatro, perseverar significa reescrever essa história; mesmo que o ressurgimento do corpo da mulher na cena (e não apenas de seu correspondente ficcional, a personagem feminina) revele realidades desconhecidas da versão dominante. Na verdade, a ausência feminina, defendida pela historiografia oficial, seria uma falsa fantasmagoria: o corpo fantasma torna-se, então, o relato de um sobrevivente, mais ignorado pela posteridade, do que realmente morto. O reaparecimento do corpo ausente das mulheres ganha evidência, então, não apenas na prática teatral passada, como também dos estudos críticos sobre teatro e na prática atuais. Ligeiro, constrói pontes entre os dois campos, atravessando tijolos que pareciam impenetráveis, como fazem os legítimos espectros.

O corpo travestido pode ser cruamente definido enquanto "mulheres trajadas como homens", ou "mulheres interpretando personagens masculinos" (*women acting men*). Para Ferris (1993), ele resume a última conquista das mulheres na cena, depois da diversificação e expansão, em importância, das personagens femininas na dramaturgia. Cumpre lembrar que a ambiguidade do corpo travestido tanto pode reafirmar a dominância masculinista, quanto assegurar para a mulher um espaço de atuação diferenciado, onde possa experienciar outras relações interpessoais e assumir discursos incomuns para a "voz feminina". Mais do que isso, o corpo travestido da mulher tem a capacidade de ecoar a instabilidade das construções culturais de gênero, irrompendo como uma crítica poderosa à naturalização dos papéis sociais de homens e mulheres.

As Spiderwoman, em *An Evening of Disgusting Songs and Pukey Images,* praticam essa "dupla-imagem" como recurso para deitar por terra os limites socialmente apropriados. As imagens ditas "naturais" (ideologicamente forjadas) não são representadas, ou lembradas pelas atrizes na cena, mas contra-apropriadas (Schneider, 1997), tornando evidentes as formas como seus próprios corpos vêm sendo descritos e tratados pela cultura.

O percurso histórico trilhado pelas investigações sobre o corpo sexuado, demarcadas pela crítica feminista e pelas inúmeras formas de autocrítica que vieram transformando o movimento de tomada de consciência das artistas mulheres, é pleno de contradições. Esses posicionamentos, muitas vezes concorrentes, configuram o corpo combatente.

A imagem encarnada do corpo combatente pode ser compreendida, portanto, como em permanente transformação. Reúne a luta pela inclusão da mulher nos últimos 40 anos, as transformações do papel "feminino", as direções diferentes para a disposição do corpo "feminino", o questionamento do caráter dogmático do movimento feminista, a radicalização do ativismo, o *backlash*, a revisão do conceito de feminilidade e a discussão, presente hoje, em torno das políticas do corpo como "performações". Apesar de histórico, não é um corpo formulado no modelo "progressista" (de um passado orientado em direção a uma "verdade" futura), mas afeito às ideias de "quebras" em relação aos consensos, sempre em tempo presente, e de acumulações de particularidades irredutíveis.

No corpo combatente, encontra-se manifesta a história do corpo feminino em crise com suas formas de representação, mesmo aquelas formuladas dentro do escopo dos feminismos. *Your body is a battleground,* de Barbara Kruger, estampa um rosto feminino dividido em branco e preto e parece pedir ao observador que una as duas partes contrastantes, para dar alguma dimensão à imagem, perguntando a si mesmo, ao mesmo tempo, sobre que batalhas são essas em que está envolvido (Mirzoeff, 1995). Não existe, contudo, uma resposta única, a não ser aquela que nasce do autoexame e da eleição particular de formas de ação. Para Kruger, o pôster defende o direito ao aborto. Sua batalha é pelo direito da mulher decidir sobre sua corporeidade. Para Karen Finley, contudo, a batalha é o direito a "dizer a verdade", mesmo a mais chocante de todas. Para Cherríe Moraga, dramaturga, é tirar das sombras a realidade das mulheres latinas na América do Norte. Para Roseanne Barr, comediante de *stand-up*, tornar a "reclamação feminina" uma forma

de poder. Para Julia Varley, promover o encontro entre mulheres artistas ao redor do mundo. Para as atrizes do Atuadoras, trazer de volta para o teatro brasileiro um fazer teatral feminista. Para Pol Pelletier, fortalecer o corpo, para que ele possa ir mais longe na cena.

Frente às revisões dos discursos tradicionais, que caracterizam a prática e a teoria teatrais na virada do século XXI, também o lugar da mulher no teatro é um "não lugar". Sua obra, um território móvel, povoado por questionamentos contínuos, vem encarnada num corpo de guerrilheira, mal acomodado em programas estabelecidos e engajado na transformação do que lhe parece limitador à sua ampla expressão. Como ressalta Dolan (apud Carlson, 1993, p.517), não há "nenhum lugar confortável para mim em nenhum discurso isolado". O corpo combatente é um corpo investido na ação de enfrentar novas batalhas, em nome da produção material de desejos. Atualizações e não resultados de "faltas", quando esses desejos emergem na cena, estabelecem fusões e relações que não remetem a uma ontologia, mas a um "efeito" dessa produção na cultura e no tempo; efeito que é, ao mesmo tempo, sua condição, o próprio processo prático de "fazer-se".

As imagens encarnadas indicam soluções na cena feita pelas mulheres no teatro contemporâneo e desestabilizam ainda mais a definição de um único "teatro feminino". Processos de invenção de discursos e possibilidades de presentação, essas imagens encarnadas singulares podem sobrepor-se, porque não determinam um "tipo de feminino", mas movimentos para um "tornar-se mulher", que se entrelaçam em muitos aspectos.

O conceito de tornar-se mulher, que perpassa a ideia das imagens encarnadas, tem raiz em de Beauvoir (não se nasce, mas se torna mulher, segundo a autora) e aparece, em tintas particulares, em Butler (2003) (o gênero feminino é performado; torna-se mulher assumindo o alinhamento entre corpo feminino e sexualidade heterossexual) e Deleuze e Guattari. Em *Mil platôs* (Deleuze; Guattari, 1995-1997),[25] os pensadores discutem o "tornar-se mulher" em relação a outros conceitos, tais como "máquinas desejantes",

25 São importantes para o debate sobre gênero e o "tornar-se mulher" os volumes 3 (em especial, no platô "28 de novembro de 1947. Como criar para si um corpo sem órgãos") e 4 (que reúne os platôs "1730. Devir-intenso, devir-animal, devir-imperceptível" e "1837. Acerca do *ritornelo*"). Para iniciar o entendimento da teoria de Deleuze e Guattari, contudo, as leituras da Introdução (rizoma, no volume 1) e Conclusão (regras concretas e máquinas abstratas, no volume 5) também são necessárias.

"rizoma" e "corpo sem órgãos". Embora criticado por algumas reflexões feministas,[26] o *becoming woman* de Deleuze e Guattari, conforme problematizado em Grosz (1994), oferece substrato para o rompimento da estrutura binária entre os sexos na análise da criação das mulheres, assim como para a reestruturação das questões da identidade e do desejo em seu fazer teatral.

O corpo essencial, o corpo lésbico, o corpo eficiente, o corpo da boneca, o corpo monstruoso, o corpo fantasma, o corpo travestido e o corpo combatente, exemplos aqui descritos de imagens encarnadas, encontram semelhança com esse tratamento da corporeidade: são modalidades de circulação desse fluxo de "tornar-se mulher", as quais só podem encontrar sua consistência no corpo em performação (por meio de práticas cênicas), em que o gênero feminino, em sua permanente desconstrução, faz-se notável. No sentido da reunião de fragmentos da qual são frutos, as imagens encarnadas guardam proximidade com as *assemblages* ("colagens"), de Deleuze e Guattari. Segundo Grosz (1994, p.167-8, tradução nossa):

> A "lei" [das colagens] é antes o imperativo de uma experimentação infinda, metamorfose, ou transmutação, alinhamento e realinhamento. Não é que o mundo seja sem níveis, totalmente plano, pelo contrário; as hierarquias não são resultado de substâncias e suas naturezas e valores, mas de modos de organização de substâncias distintas. [...] [Colagens] não representam o real, visto que seu papel não é o de significar: elas produzem e são, elas mesmas, reais. Elas constituem, sem distinção, realidade individual, coletiva e social.

Embora positiva no que diz respeito ao pensamento da dupla, Grosz (1994) ressalta que os resultados do processo de "tornar-se" para as mulheres (diversamente do que para os homens) não estão totalmente apreciados na reflexão dos dois teóricos franceses. De fato, os autores não tratam de uma "mulher real", nem relacionam o "tornar-se mulher" a nenhum aspecto

---

26 Parte do processo "maior" de tornar-se humano e, depois, tornar-se animal, o *becoming* de Deleuze e Guattari, segundo algumas abordagens discordantes, esvaziaria a potência revolucionária do feminismo, tornando sua luta semelhante a de qualquer outro ser humano e conduzindo a uma fragmentação infinita do sujeito, emblemática da "condição pós-moderna". O *becoming* seria, portanto, mais uma fantasia falocentrista sobre a questão da mulher. Mais sobre o debate em Grosz (1994).

biológico ou cultural, próximo ao feminino ou à feminilidade, mas a uma condição imanente, da economia dos desejos.

Contudo, Deleuze e Guattari sugerem que se faz necessária, para as mulheres, uma aproximação diversa a algumas ideias do feminismo, mantendo a luta por reconquistar um organismo e história próprios, ainda que se abra mão de uma subjetividade fixa.[27] Mais uma vez, a proposta também não parece conflitante com a análise em curso. Concebidas não como conceitos, mas circunstâncias, as imagens encarnadas propõem uma relação ativa entre as políticas do corpo feminino e a obra das criadoras mulheres, recolocando o sentido do termo "engajamento". Além disso, ao descreverem presentações corporificadas da "realidade complexa" das mulheres na cena em que a definição de uma identidade estável para o "sujeito mulher" (disposta em oposição ao "sujeito masculino"), bem como sua unidade, não são fundamentais, as imagens encarnadas apontam para a reinvenção das formas do "teatro feminista".

27 O trecho que cita o "tornar-se mulher" e o feminismo está em Deleuze e Guattari (1987), no Capítulo 10 (p. 275-6). Grosz (1993) destaca o desafio, para o feminismo, em compreender a colaboração dos dois autores. Segundo ela: "Não há dúvida de que a teoria rizomática tem algo importante a oferecer às feministas. Se não ampliar de fato a teoria feminista [...], então pelo menos pode implicar uma complementaridade, e pode também forçar reavaliações críticas das formas de luta que as mulheres assumiram e continuarão a assumir contra sua contenção dentro de discursos, conhecimentos e representações falocêntricos. O trabalho de Deleuze e Guattari levanta uma série de questões críticas sobre os investimentos políticos de posições específicas dentro do feminismo – formas liberais, marxistas e sociais – que podem ser consideradas como participando em uma "molarização", um processo de reterritorialização, uma sedimentação das possibilidades das mulheres de se tornarem" (ibidem, p.179, tradução nossa).

7
O processo criativo e a construção de si mesmo

Eu pergunto às minhas alunas "Alguém aqui é feminista?" Nenhuma (talvez, uma) irá admitir que elas são. Então, eu pergunto "Por que não?". Elas dão as respostas previsíveis "Nós não odiamos homens". Eu digo, "vocês acreditam que as mulheres deveriam receber a mesma quantia que os homens pelo mesmo trabalho?". Elas dizem, unilateralmente, "sim". "Vocês acreditam em direitos iguais para as mulheres?" Elas dizem "sim". Eu digo, "você é feminista"

(Mars apud Peled, 2008, tradução nossa)

Virginia Woolf e a obra das mulheres

O estímulo inicial do espetáculo *Gato sem rabo,*[1] iniciado por mim em 2006, foi explorar a temática da criação feminina no exercício da cena e estabelecer um diálogo com o espectador de hoje sobre o tema. O espetáculo propunha investigar mudanças na corporeidade da atriz (em relação às ideologias operantes na constituição da chamada "identidade feminina") na emergência de seus modos de expressão, refletindo, portanto, os interesses teóricos do trabalho em curso e oferecendo a oportunidade de experimentar, na prática teatral, alguns dos conceitos aqui acessados. Um processo

1 O espetáculo, com cerca de uma hora de duração e destinado ao público jovem e adulto, estreou em 2006, no Centro Cultural São Paulo, e realizou nova temporada na cidade de São Paulo, no Conjunto Cultural da Caixa Federal/SP (Praça da Sé). Continuou a ser apresentado eventualmente, sem temporada contínua, no decorrer de 2007.

de criação passa pela singularidade, para indicar princípios gerais, constituindo-se à maneira de uma pedagogia da cena: é um processo de criação, mas aponta para uma morfologia do ato criador (Salles, 2008). Dessa forma, *Gato sem rabo* estabelecia também um paralelo com outros procedimentos criativos que vinham sendo observados, com a particularidade de ser vivenciado em primeira pessoa.

Gato sem rabo, que poderia ser resumido, então, como uma experimentação prática em consonância com a investigação teórica, foi baseada na obra *A Room of One's Own* (Woolf, 1945) – *Um teto todo seu* –, da escritora inglesa Virginia Woolf (1882-1941). Em *Um teto todo seu*, Woolf reproduz duas conferências de sua autoria, realizadas em 1928, sob o título Women and Fiction [A mulher e a literatura], em dois colégios para moças da Universidade de Cambridge, Newnham e Girton (nesse período, a universidade era restrita aos homens, sendo abertos à participação feminina apenas os colégios, que não integravam o sistema de ensino superior). As ideias das palestras foram publicadas em 1929, com o mesmo título, em oito páginas da *Fórum*. A versão expandida saiu pela Hogarth Press (editora dirigida pelo marido da autora, Leonard Woolf) no mesmo ano, sendo a versão daí resultante a utilizada no espetáculo.

As palestras reunidas no livro discutem a condição da mulher dedicada à atividade criativa, especificamente na área literária, na Inglaterra pós-Primeira Guerra. A obra destaca-se pela riqueza de temas e imagens que comporta: Woolf fala "de cátedra" sobre os difíceis primeiros passos das mulheres que descobrem em si o impulso criador e decidem trilhar os caminhos da arte. Sem pudores, discute a problemática da participação da mulher nas áreas intelectual e artística e questiona os estereótipos de feminilidade e masculinidade, quando caracteriza o indivíduo moderno como um ser consciente de seus limites e capaz de reeducar-se, reelaborando sua realidade. Ainda sem perder a ironia crítica, encara a questão da independência econômica e coloca em xeque os limites impostos para os sexos, concebendo um ser "espiritualmente andrógino" como resposta para a crise de identidade que abate o homem e o artista contemporâneos. Por fim, oferece um manifesto muito particular, fundamentado na constituição de uma identidade "diferenciada", cultivada por meio do fazer artístico.

Conheci *A Room of One's Own* por acaso, numa tradução em português vendida em banca de jornal. No decorrer do processo e na sua reavaliação,

durante o atual trabalho, fui descobrindo que o livro é obra de referência, motivando seminários, encontros internacionais e disciplinas na academia mundo afora. Amplamente discutido, seja nos territórios dos estudos feministas, estudos de gênero, psicanálise ou literatura, o "um quarto para si" de Woolf vem merecendo variações inusitadas, tais como "uma história para si" (Mammergren, 1995), "um palco para si" (Friedman, 2009), "uma companhia teatral para si" (Wilma Theatre, s.d.), "uma casa para si",[2] com créditos ora explícitos, ora indiretos ao ensaio da autora inglesa. Em resumo, *A Room of One's Own* inspira diferentes defesas por um espaço de produção autoral.

Além dos estudos teóricos, adaptações em mídias e linguagens variadas já foram motivadas pela obra. Entre elas, as versões teatrais de Patrick Garland,[3] de Kate Flaherty – que dirigiu sua própria adaptação, com duas atrizes em cena, na Austrália – e de Jocelyn Clarke – intitulada *Room*, com direção de Anne Bogart na SITI Company, em Nova Iorque, e interpretação de Ellen Lauren (Weber, 2002) – e a *performance* de Coco Fusco, intitulada *A Room of One's Own: Women and the Power in the New America* (Muñoz, 2008). Alusões à obra podem ser pinçadas na versão cinematográfica de Sally Potter para *Orlando*, também de Woolf (*Orlando, a mulher imortal*, no lançamento no Brasil), bem como nas peças *Alice in Bed*, de Susan Sontag, *Top Girls*, de Caryl Churchill, e *Professions for Women*, de Jacklynn Jutting. A lista certamente não se esgota com as obras acima, que apenas exemplificam a influência de *A Room of One's Own* no amplo universo das "artes performáticas".

A obra é uma espécie de metatexto, porque narra o percurso de Woolf para encontrar o foco da palestra que prometeu proferir para as moças sobre uma atividade que é parte de sua identidade profissional "na vida real", a literatura. Pensar o problema e descrever o processo de elaboração do pensamento estão imbricados no ensaio. O pensamento é como uma pescaria e encontrar a inspiração se parece com fisgar, cuidadosamente, um peixe e puxá-lo com arte para fora da água. Vários planos se entrelaçam na obra: a

---

2 O livro de não ficção de Michael Polland, *A Place of My Own: The Education of an Amateur Builder*, funde literalmente as imagens de uma "casa para si mesmo" e a criação de uma obra pessoal, descrevendo a aventura de construir sua própria casa.

3 Encenada por várias atrizes; nas versões mais conhecidas, com as atuações de Eileen Atkins no Lamb's Theatre, em Nova Iorque (Gussow, 1991) e no Hampstead Theatre, em Londres (Bassett, 2001), que recebeu versão para a TV de 1991, e com Tod Randolph e direção de Daniela Varon, em Nova Iorque (Mehlman, 1999).

reflexão conceitual, de fundo mais "genérico", conduz a autora ao encontro do questionamento sobre seu próprio fazer artístico, o qual, por sua vez, traz à baila um passeio pela obra de outras artistas mulheres importantes para a literatura inglesa, entremeando ainda esse levantamento crítico a descrições da cidade e dos lugares por onde passa enquanto o tema ocupa sua mente.

A palestra escapa de uma dimensão estritamente científica, isenta, à medida que a autora deixa-se envolver pelo tema central, "a mulher e a literatura". A amplitude do tema e a tarefa de tratá-lo com propriedade provocam um peso sobre-humano sobre seus ombros e tingem o mundo de uma coloração específica, o que espelha materialmente os conflitos e descobertas das artistas mulheres, de cuja aventura não se separam Woolf nem sua personagem narradora, a palestrante. Assim sendo, dentro e fora, o quarto e a cidade, memória e ficção estão fundidos no ensaio, rompendo limites e estabelecendo um tipo de fluxo narrativo que caracteriza outras obras de sua autoria (penso em *Ms. Dalloway* e *Passeio ao farol*). Interrupções temporais e mudanças de vozes narrativas também encontram justificativa nesse tipo de tratamento que o "fluxo de consciência" estabelece (penso em *Orlando* e *Entre os atos*).

As diferenças entre os contextos histórico e sociocultural da palestra original e do século XXI, aparentemente incontornáveis (se considerarmos, por exemplo, apenas o progresso da situação das mulheres desde 1928), são superadas exatamente por essa contaminação entre a visão da autora, a "realidade" histórica, o processo de reflexão (vivido pela escritora personagem) e o discurso que Woolf/a palestrante organiza (especial para aquelas ouvintes, do colégio para moças). O compromisso da autora não é com a ilusória realidade, mas com sua necessidade pessoal de compreensão do problema, que atravessa os fatos externos e torna-se pessoalmente, intimamente, importante. Segundo Karr (2002, p.3, tradução nossa):

> Woolf é profundamente consciente das dificuldades que cercam o termo "real", mas não se furta a examiná-lo e questioná-lo. Ela afirma que o real seria "algo muito variável, muito pouco confiável – ora encontrável numa estrada poeirenta, ora encontrável num pedaço de jornal na rua, ora num narciso ao sol... Mas onde for que ele toque, ele se fixa e se faz permanente. Isso é o que resta quando a pele do dia foi atirada nas cercas; isso é o que foi deixado do passado de nossos amores e ódios".

Os sonhos, o ordinário, as percepções pessoais, as paixões e afetos, a memória, o mundo natural, os aspectos permanentes e incidentais são igualmente reais no universo ficcional de Woolf. Mesmo a ciência e a crítica literária são construções do imaginário, não merecendo estatuto de absoluto. Na literatura, Woolf inaugura o rompimento com o romance clássico, ampliando o sentido de verdadeiro e real e experimentando alternativas para a construção lógica do texto (Rosenfeld, 1969). Para os estudos feministas, desenvolve um enfoque socioeconômico que inspira a teoria feminista de valor e uma filosofia de justiça social para além das barreiras de gênero (Bechtold, 2000). Seu próprio engajamento ao movimento das mulheres, ainda que pareça "antiquado" aos olhos de hoje, já avaliava as possibilidades de sustentação do discurso da diferença e de uma identidade feminina estável. A estratégia de Woolf, de colocar-se em primeira pessoa, sem se ocultar sob o discurso (seja ele artístico, crítico ou político), inaugura outro procedimento, que seria defendido pelas artistas feministas nos anos 1960.

No livro, o processo de exploração do tema traz etapas claras, metaforizadas pelos espaços geográficos por onde passa a palestrante, conforme descrito a seguir. A hipótese inicial, de que "uma mulher deve ter dinheiro e um quarto só seu para escrever ficção" (Woolf, 1945, p.6, tradução nossa), é desenvolvida por uma narradora palestrante, sentada à beira de um rio. Nomeada como Mary Beton, ela poderia também ser chamada Mary Seton, Mary Carmichael, ou qualquer outro nome que o leitor desejasse, Woolf enfatiza. O nome, de fato, não importa: talvez ele não descreva mesmo uma mulher "individual", nem mesmo um ente real. Quem deve extrair dali alguma verdade, portanto, é o espectador, que não pode esperar passivamente por respostas.

A necessidade de "conhecer a verdade" é o que movimenta o sujeito do questionamento, que inclusive poderia ser qualquer uma das ouvintes imaginárias, presentes na plateia da palestra publicada no livro. Essa prerrogativa, a "compreensão racional", leva a palestrante para os grandes depósitos da razão, à biblioteca de uma universidade (Oxbridge, numa fusão irônica de Cambridge com Oxford, na época restritas aos estudantes do sexo masculino) e, depois, ao Museu Britânico. Nesses "espaços da verdade iluminista", ela percebe, antes, o privilégio econômico que cerca o sexo masculino (num elegante almoço no colégio de homens, em contraste com a pobreza de um jantar no colégio para moças, em Fernham). Contudo, ela não encontra

ali nenhuma definição precisa sobre a realidade das mulheres. O que emerge como mais "reconhecível" é a construção ficcional que circunda a forma como os homens olham as mulheres, assim como o componente econômico desse *constructo,* a riqueza masculina, historicamente constituída, em contraste com a pobreza feminina.

A percepção sensível da realidade é mais uma vez mesclada às informações literárias e históricas. A confusão das ruas de uma Londres cosmopolita reflete a atmosfera tensa que cerca a convivência entre homens e mulheres, num quadro em que os homens, apesar de privilegiados socialmente, mostram-se reativos aos questionamentos das mulheres. A sorte sempre poderia ter sido outra, explica Woolf, se as mulheres tivessem recebido alguma herança que as retirasse da miséria. Esse foi o caso dela mesma, que herdou uma quantia significativa de uma tia falecida, valor que a permitiu escrever e viver de seu ofício. A liberdade de pensar é, portanto, proporcional à mobilidade financeira.

Woolf sugere que prospectar o passado da insípida "rebelião" feminina, encampada por todas que resistiram aos condicionantes sociais e econômicos e criaram suas obras, pode esclarecer o que veio a determinar o clima caracterizado pelo choque entre o discurso permitido, dominado pelos homens, e o silenciamento tácito das mulheres. Onde estão as vozes das primeiras escritoras mulheres? O que elas falaram sobre si mesmas? Por que não chegou até nós a forma como percebiam sua própria realidade? Ocorrem imediatamente à mente a obra de Linda Nochlin, *Why Have There Been No Great Women Artists?*, e as intervenções das Guerrilla Girls: as perguntas de Woolf permanecem inquietantes anos após sua morte, e serão repetidas por muitas outras autoras.

Como a história e a ciência oficiais não oferecem respostas consistentes, a autora opta por inventar uma voz ficcional, Judith Shakespeare, que pode contar, por meio de sua experiência de personagem do século XVI, os motivos de sua falência como indivíduo e artista. Woolf imagina a história da irmã de Shakespeare, escritora esquecida no tempo, cujo talento foi silenciado pela hostilidade e indiferença de um mundo descrente das possibilidades criativas de uma mulher. A ficção mistura-se às palavras de Oscar Browning, uma figura histórica, professor de Cambridge, que afirmou publicamente que "[...] a melhor das mulheres era intelectualmente inferior ao pior do homens" (Woolf, 1945, p.55, tradução nossa). Num outro salto

temporal, ocorre-me a escandalosa declaração de Summers, então reitor da Universidade de Harward, sobre as diferenças de aptidão entre homens e mulheres, como se elas explicassem a presença limitada de mulheres nas ciências exatas (Herculano-Houzel, 2005).

Exemplos das escritoras dos séculos XVI ao XIX servem para Woolf ilustrar dois tipos de comportamento contrastantes: aquelas artistas que padeceram sob a infelicidade da própria revolta e amargura e aquelas que encontraram liberdade de espírito, silenciando seus conflitos pessoais e a resistência social e criando suas estratégias de expressão (entre elas, Aphra Behn). Contudo, a mais vibrante genialidade não vence a tentação da raiva infrutífera, paradigma exemplificado pelas diferenças entre Jane Austen e Charlotte Brontë, esta mais talentosa que Austen, mas consumida por uma energia revoltosa mal canalizada.

Num trecho provavelmente nutrido por sua experiência em crítica literária – atividade que desempenhou profissionalmente e cuja produção está publicada nos dois volumes de *The Common Reader*, lançados postumamente (Nathan, 1989) –, Woolf ressalta o predomínio de romances na literatura feminina do período (representada por Austen, as irmãs Brontë e George Eliot), em comparação à escassez de obras poéticas. A opção formal dos textos é relacionada ao espaço ocupado pelas mulheres, em seus sentidos literal e metafórico: elas escrevem na sala de visitas e não possuem um lugar só delas, onde possam lapidar o conhecimento de si mesmas e de sua inserção no mundo, bem como a forma literária que desejam explorar. Woolf critica os valores do cânone literário, que privilegia os temas "masculinos" (tais como os livros sobre guerra) e desvaloriza a autobiografia, desautorizando uma possível perspectiva feminina, uma das poucas viáveis para quem escreve no ambiente privado e não partilha da vida pública. A conclusão da autora é que os gêneros literários e o cânone artístico são marcados pelas ideologias de gênero.

Explorado nos capítulos finais do ensaio, o século XX traz uma realidade diversa. As mulheres já escrevem quase tanto quanto os homens, mas ainda têm dificuldades em encontrar o que dizer. Os problemas da criação das mulheres, portanto, estão relacionados à dimensão social, mas extrapolam seus limites. A romancista Mary Carmichael, outra voz imaginária, ilustra a solução apontada por Woolf: a mulher precisa falar daquilo que vive em segredo, rompendo expectativas, inclusive aquelas que preveem o

que é ser mulher. Mary Carmichael assina um romance, *Life's Adventure* [A aventura da vida], no qual revela uma secreta paixão lésbica, inaugurando a posição imprevista e revolucionária de criar como uma mulher, mas "[...] uma mulher que esqueceu que é uma mulher" (Woolf, 1945, p.92, tradução nossa). Embora parecesse defender até então a busca por uma "essência feminina", bem amparada na afirmação da diferença entre homens e mulheres, Woolf começa a deslocar sua tese numa direção diversa, da multiplicidade das experiências das mulheres no mundo, praticamente adiantando o percurso que o feminismo fará quase quarenta anos depois dela.

Essa mudança de rumos torna-se mais evidente no capítulo seguinte, quando a autora descreve sua utopia da mente andrógina. Partindo da imagem de um casal que entra num táxi e desliza harmoniosamente pelas ruas de Londres, Woolf compõe seu projeto de uma mente que funde as parcelas masculina e feminina, conforme lograram realizar as grandes mentes literárias de Coleridge e Shakespeare. A separação da mente em "áreas demarcadas de gênero", estanques e distintas, impede a verdadeira genialidade artística. O projeto do andrógino acena como uma esperança para todas as mulheres (as presentes e as que, naquele momento, colocam os filhos na cama ou lavam a louça) que, como Judith Shakespeare, percebem em si a chama criadora. Nesse trecho final, que se encerra de modo quase abrupto, Woolf destaca que, agora, fala em primeira pessoa. É ela quem sonha o andrógino e é ela que conclama as ouvintes à concretização dessa utopia.

A pedagogia do processo: aprendendo com a recriação de *A Room of One's Own*

Na recriação teatral de *A Room of One's Own,* dois aspectos da obra original foram fundamentais: a estrutura formal (uma aula conferência) e os assuntos tratados. Entre eles, a escolha profissional, os conflitos do artista na construção de sua obra, as diferenças entre os sexos e a necessidade de um "acordo" entre os espíritos masculino e feminino pareciam compor um núcleo principal, que iria organizar todos os outros subtemas. O estudo da obra partiu, portanto, da seleção temática, encontrando os grupos de assuntos que viriam a compor as cenas. Após a separação em temas, foram realizadas diversas leituras de um roteiro inicial, para diferentes grupos

"qualitativos": as leituras reuniam, em dias diferentes, grupos só de mulheres, só de homens e de casais, entre outras combinações. As impressões e dúvidas trazidas pelos ouvintes permitiram a reorganização das cenas, a partir da avaliação da reverberação de cada núcleo temático, assim como da identificação das imagens mais marcantes.

As personagens-vozes (desdobramentos da narradora) e suas áreas de dominância também começaram a ser desenhadas nessa fase: Charlotte Brontë e Jane Austen foram associadas, respectivamente, à crise com a estrutura social e à busca do silêncio; Mary Carmichael, à intimidade secreta entre as mulheres (representadas pelas personagens de seu romance *Chloe* e Olívia); Judith, à presença fantasmática da loucura; e Tia Beton, às necessidades materiais. As personagens masculinas (o bedel, o atendente da biblioteca, o jornalista) passaram a caracterizar a hierarquia decorrente da relação histórica de dominação dos homens sobre as mulheres. Todas as "personagens" foram construídas em virtude das transformações que causam no decurso da palestra e no estado emocional da palestrante, ela mesma uma personagem ficcional, representada como "aquela que deseja saber".

A oradora, que dá passagem às outras vozes, seria Virginia Woolf, mas sem o compromisso de reconstituir, na cena, a personagem histórica. Importa mais do que a biografia da artista, o que esta significa para todos os envolvidos no processo seu percurso de vida, no qual estão presentes a genialidade de sua obra, sua inquietação pessoal, a convivência com os valores vitorianos, as mudanças sociais na Inglaterra pós-1914, a iminência de uma nova guerra mundial e o intenso sofrimento físico e psicológico da artista, que acabaram por determinar sua decisão pelo suicídio. Para dar conta da segunda metade do século XX (obviamente, não tratada por Woolf), foi criada mais uma personagem, inspirada na dramaturga Sarah Kane.

A adaptação de *A Room of One´s Own* não foi concluída apenas nas leituras de mesa e estendeu-se para os ensaios. Cada trecho foi experimentado em cena, buscando relacionar as falas à ação física e à ocupação espacial. Os temas tratados foram sendo mais e mais entrelaçados ao movimento interno da personagem da oradora e os conceitos de Woolf, às experiências dos artistas envolvidos na criação. Respostas encontradas na construção das cenas eram transformadas em novos textos. No processo, o roteiro acabou dividido em sete planos dramáticos (o real do real; a conferência; interferências do cotidiano; o imaginário/viagem; o suprarreal/sobrenatural; as trevas do

emocional; e o projeto utópico/poético), os quais correspondiam a certos objetos e determinados usos do espaço e dos recursos expressivos.

O texto final, que continuou a ser transformado até mesmo no decorrer da temporada, faz o seguinte percurso: uma oradora é convidada a falar sobre a mulher e a ficção, mas esbarra na questão que considera chave para as mulheres artistas, a necessidade de um teto e dinheiro. Desiste do tema inicial e decide contar o ocorrido nos dois últimos dias, quando tentava resolver o impasse proposto pelo tema da palestra. Enquanto busca uma forma de definir conceitualmente a mulher e a ficção, tarefas infinitas, descobre as diferenças entre os universos masculino e feminino e as formas em que a mulher é descrita pelos homens.

Ela propõe uma hipótese: o que teria acontecido à irmã de Shakespeare caso tivesse existido e possuísse talento comparável ao do famoso autor? Na Inglaterra de Elisabeth I, a palestrante sente na carne o resultado da aventura imaginária que decidiu encenar: a luta por um "teto" físico e seu correspondente imaterial (um "lugar" forjado pelo encontro com sua própria realidade) pode ser fatal. Ainda abalada pelo destino de Judith, enumera outros exemplos da criação feminina, inspirada em obras de autoras emblemáticas. Num surto de transformação em cada uma dessas autoras, percebe que a revolta frente à exclusão não colabora para a criação de uma obra artística singular. A mulher artista precisa libertar-se do "eu" que a aprisiona, fugindo da esterilidade criativa e da morte.

Cansada da jornada, a palestrante vê, de novo pelos olhos cheios de terra da irmã de Shakespeare (ela estava dentro da tumba), um casal partindo num táxi, prova cabal de como a vida reúne os contrários (coisa que a mente insiste em separar). Conclui que homens e mulheres devem abandonar posições polares e assumir o espírito andrógino, que só o verdadeiro artista consegue encontrar. Nem masculino nem feminino, o andrógino é livre e consciente, porque aprendeu com a arte a superação dos conflitos e a riqueza do mergulho na interioridade, espaço ao mesmo tempo particular e universal.

Inspirada por essa visão, a narradora tece sua declaração de amor à arte da ficção. A fé no poder de transformação da arte, que só pode ser alcançada com um "acordo interno" (necessário para todos os sexos), permite que Judith finalmente descanse. Mas esse encontro entre opostos não parece, ainda, possível para a palestrante, que continua assombrada pelo sofrimento dos fantasmas das escritoras mortas. Ou seria esse o seu próprio sofrimento?

Já menos segura que no início do encontro, a palestrante confessa o preço que ela mesma vem pagando: sua cabeça dói, suas mãos tremem e ela não tem tanta certeza de nada. Agora ela balbucia, mais do que afirma. Sua linguagem, em fragmentos, parece-se com um delírio, ou com um poema. Tonta, ela escava os restos mortais de Judith para encontrar ali um papel e uma caneta: ainda há um verso a ser feito e ela mesma precisa achar as palavras que completem a poesia rascunhada. Um pássaro que voa? As pedras que pesam nos bolsos? Um presente e um futuro? Vagando pelo espaço, a palestrante rabisca suas últimas palavras e sai de cena.

O desafio desse processo de "tradução entre linguagens" encontrou respaldo em elementos teatrais já definidos no livro, os quais facilitaram a comunicação com o espectador e reduziram o caráter discursivo do texto: o tom confessional da palestra e a presença de uma personagem dramática (a palestrante), que utiliza a criação de "outros" interlocutores e vozes (o velho bibliotecário, a poetisa suicida, a irmã desconhecida de Shakespeare...) são bons exemplos desses elementos. Embora falando a partir de uma personagem mulher, o roteiro dramatúrgico configurou-se a partir da decisão da equipe de abordar o gênio artístico feminino como metáfora sobre o humano, observando as minúcias do processo de uma artista na geração de sua obra. Buscou-se, contudo, ultrapassar a dimensão psicológica da questão e expor o manifesto estético esboçado pela autora, no qual a observação crítica da realidade torna-se central para a elaboração artística.

As obras plásticas de Nazareth Pacheco, Louise Bourgeois, Claude Cahun (meio homem, meio mulher), Antonio Berni e Vanessa Bell (irmã de Woolf; suas figuras são corpos sem rosto); o cinema de Stephen Daldry (diretor da versão cinematográfica de *As horas*); a poesia de Orides Fontela e Sylvia Plath; as reflexões de June Singer (1990), Gaston Bachelard (1989), Zygmunt Bauman (2001), da própria Virginia Woolf (*Passeio ao farol*, *Orlando*, *A morte da mariposa*, *O fascínio do poço*) e textos críticos sobre a autora (Lehman, 1989; Livi, 1996; Meyer, 1993; Nathan 1989) foram nutrientes do processo criativo.

Especialmente provocadoras e frutíferas para a criação foram as experiências (improvisos e *workshops*) em torno de argumentos extraídos das leituras públicas e das reavaliações do roteiro durante o processo. Entre eles, "o quarto feminino, o quarto masculino"; "a casa/casulo"; "o último passeio de Ofélia"; "a fada do lar"; "a cidadã do mundo"; "ser um outro" (a

tragicidade da impossível reunião consigo mesma, ou com uma divindade); "a tortura dos sentidos" (sofrimentos físicos e patologias da supersensibilidade); "o trabalho desafiando a morte"; "carreiras femininas"; "canções de homem/canções de mulher"; "mitologia pessoal da água"; "o travestismo" e "o andrógino".

Sequências de ações e repertório expressivo surgiram dos *workshops* e se transformaram em vocabulário da cena e em elementos materiais da construção da cena. É possível resgatar apenas uma parte desse trajeto, por meio dos documentos da criação (cadernos de ensaio e registros em vídeo), uma vez que muitos elementos desaparecem ou adquirem outras formulações, sobrevivendo num camada não visível no espetáculo final, enquanto outros elementos surgem, como se sem relação com o material inicial. "O último passeio de Ofélia" trouxe a fala da água (a voz modificada por uma coluna de água, alterando a respiração e a emissão do texto), o colar/xale de pedras (que virou, no espetáculo, pedras esparramadas pelo solo e uma corrente de pedras no bolso do casaco), o andar líquido (enfatizado pela passagem lenta do peso e pelo desequilíbrio constante) e o aspecto "aquoso" da relação do corpo como espaço (o espaço imaginado como um meio líquido, como um rio, que envolve o corpo e empurra a personagem para direções imprevistas).

"Carreiras femininas" (retirado de *A morte da mariposa*, texto de Woolf) legou uma série de objetos "profissionais" usados na cena (papéis, canetas, cadeira, casaco/armário, sapatos etc.) e originou a sequência gestual que iniciava o espetáculo. "A fada do lar" sugeriu um ser alado, que poderia voar, mas que no momento em que resolvia limpar a casa, rastejava pelo chão, até a total humilhação. A imagem aérea e subitamente rastejante inspirou o contraste entre a leveza e vibração juvenil de Judith Shakespeare e sua tendência ao peso e à depressão. "O trabalho desafiando a morte" deu nascimento a ações que não se completavam e às frases feitas, proferidas sem sentido, que depois compuseram falas de Charlotte Brontë, na cena em que se debate no telhado da casa. "A casa/casulo" motivou as imagens *post mortem* de Judith (no *workshop*, uma mulher jogava terra sobre si mesma e, depois, acendia velas no traçado de uma planta baixa, no chão, onde estava desenhada sua casa/tumba).

"A tortura dos sentidos" propôs maneiras de fisicalizar as dores de cabeça que assolavam a personagem, solucionada pela contraposição de momentos de atividade intensa e mergulhos num estado de inação, além de variações

de humor (que resultou na cena em que a personagem ofendia sem piedade as mulheres da plateia e depois de segundos pedia desculpas, extremamente envergonhada). O mesmo *workshop* trouxe para a construção das vozes-personagens a predominância dos sentidos (descrição de impressões visuais, gustativas e olfativas; ênfase nas mãos e na tatilidade; jogos com o "sexto sentido") e a criação de sequências de ações, que foram denominadas como "ações sensíveis" (por exemplo, (1) ouvir vozes; (2) ser tomado por; (3) mergulhar; (4) enganar-se no discurso lógico; (5) ter prazeres súbitos; (6) ter inspirações; (7) cair em grandes vácuos de ausência). "Meu corpo me atazana!", frase construída no *workshop*, marcou a forma como a personagem da palestrante relacionava-se com sua própria corporeidade.

"O travesti" propôs o uso de elementos de figurino e objetos característicos do masculino na cultura. Um par de botinas foi o elemento principal, "traduzido" para o andar balançante e um pouco "desastrado" que caracterizava a personagem da palestrante. Em "Cidadã do mundo", uma mulher bebia uísque num copo cheio de pedras de gelo, propondo uma imagem que foi repetida, no espetáculo, pela compulsão da personagem com os comprimidos, que engolia no decorrer da peça. Todos os *workshops* deixaram "pistas", mais ou menos reconhecíveis, que foram sorvidas, digeridas e transformadas no espetáculo final.

Gato sem rabo definiu seu território situando-se no limite entre a intervenção performática, a conversa informal e o espetáculo teatral (mais dramático, no sentido usual do termo). Como uma palestra "móvel", sua concepção permitia apresentações tanto no palco tradicional quanto em espaços não convencionais. Essa versatilidade espacial aumentou o campo de ação da obra, além de sugerir novas relações com o espectador, convidado a comportar-se de forma mais ativa.

O convite à participação diferenciada do espectador foi reforçado pela fusão entre a situação ficcional e o real do evento descrito no texto (a palestra para jovens estudantes em Girton, Inglaterra, em paralelo a uma palestra-espetáculo realizada no teatro, em São Paulo), enfatizada por quebras na ordem narrativa e na encenação (com constantes referências ao momento real da apresentação), pela relação direta da atriz com a plateia e pela iluminação aberta sobre as cadeiras do público. O enquadramento ficcional, contudo, também envolvia a plateia, que era sempre nomeada como se fosse composta apenas por mulheres. A possibilidade de realizar o espetáculo

apenas para mulheres, aventada durante o processo, foi descartada e substituída pela opção de denominar os homens presentes pelo artigo feminino. A estratégia motivava um jogo humorado com o espectador, ao mesmo tempo que provocava a reflexão sobre as diferenças de recepção entre os homens e mulheres do público.

A forma dramática adotada no espetáculo, o monólogo, emprega uma convenção teatral refinada, que sobrevive na tensão entre os polos da linguagem teatral altamente convencionada e da relação "pessoal", direta, entre ator e espectador. Esse jogo entre elementos com maior e menor grau de formalização demonstrou ser fundamental para o trabalho. Sua estrutura, na forma de aula-conferência, permitiu uma integração singular entre o caráter pedagógico (entendido de forma ampla, como uma espécie de "troca de ações de experiência") e o teatral (de revelação, no aqui/agora). O espetáculo propôs, ainda, um diálogo entre literatura e teatro, enfatizando a riqueza da contaminação entre as linguagens, em especial no que tange às semelhanças e especificidades dos processo de criação em cada uma das áreas.

Cenário, figurinos, iluminação e sonoplastia de *Gato sem rabo* foram desenvolvidos numa dinâmica de trocas entre os criadores, em que nenhum elemento foi "acessório" para a cena, mas sim parte vital da obra. Realizada em processo, a criação dos elementos visuais ficou a cargo de André Cortez, e das sonoridades, de Lívio Tragtemberg. Também a concepção desses elementos foi sendo transformada no decorrer do processo de trabalho.

O *cenário*, depois de esboços recusados por serem excessivamente impositivos para a movimentação corporal (sem que tivessem surgido dos próprios ensaios), por fim forjou-se com a proposta de fundir os espaços da palestra "real" (o palco, com uma cadeira pomposa ao centro) e do imaginário (a casa, o jardim, a rua, o Museu Britânico, uma escola para moças, a universidade etc.) numa espacialidade sintética e mais abstrata (um tapete de pelo negro demarca o piso; pedras também pretas estão espalhadas pela frente da cena e pelo corredor ao fundo, feito por *palets* de plástico negro).

O *figurino*, criado a partir de propostas apontadas pelo processo, permitiu jogar com as mudanças de "vozes-personagens", por meio de pequenas transições, que poderiam ocorrer numa palestra tradicional. Elementos de época (de fins dos anos 20 do século XX, no casaco da palestrante e nos sapatos) e contemporâneos aparecem misturados (no vestido *chemisié*). O casaco desempenha a função de casulo/casa, cheio de bolsos de onde aparecem

objetos usados na cena (copo, comprimidos, papéis, caneta e pedras). O verde e o azul sugerem o elemento água.

À *iluminação* coube contar a história junto com a atriz e destacar os diferentes planos que se sucedem na palestra. Luz e ator contracenam para destacar os fragmentos da narrativa e conduzir o público através dos acontecimentos e ambientes. Uma luz de ribalta, cercando a área principal de ação, define o terreno da representação, enquanto a luz na plateia incorpora o elemento real, do "aqui/agora", no espetáculo. A luz da plateia é apagada apenas em alguns momentos, que coincidem com as saídas da oradora do plano "real". A luz também utiliza sombras, para a imagem do gato sem rabo e na aparição de Judith. Alguns focos e dois corredores de luz marcam, o primeiro, a entrada de novas vozes-personagens, e o segundo, momentos de transição emocional da oradora (no início e no final do espetáculo), como se ela também pudesse ser uma imagem espectral.

A *trilha*, também modificada por diversas vezes, trouxe interferências gravadas e sons executados em cena pela atriz. As inserções sonoras caracterizavam o espaço da palestra e o espaço interno, mental, da narradora, o que permitiu a composição a partir da distorção e fragmentação de sons "reais" (passos, sinos, vozes, sons da natureza, ecos etc.). Alguns poemas, propostos pela dramaturgia, foram tornados canções, produzidos na passagem entre música e fala cantada.

Na poética do processo de *Gato sem rabo*, o trabalho definiu o que se queria elaborar. Gestos criadores, colocados em cadeia (Salles, 2002b), foram encontrando maneiras de materializar os questionamentos sobre a mulher no processo de criação teatral, partindo das reflexões de Woolf sobre a mulher e a literatura. Ao mesmo tempo, o trabalho ampliou-se, alimentando-se do cruzamento entre gênero feminino e teatro, para tornar-se uma experimentação sobre o processo criador como formulador do próprio artista (no caso do teatro, dos artistas envolvidos, num processo de troca de sensibilidades).

Diversamente de outros processos que poderiam ser pensados pela mesma chave, contudo, essa "formulação de si mesmo" passou pela discussão das políticas de identidades, organizou-se em torno de uma corporeidade sexuada e concretizou-se como um ato comunicacional comprometido com as construções ideológicas de gênero e com um projeto ético e estético de mudança dos padrões de relação, em sua tendência hierárquica e estratificada.

Teatro e corpo sexuado: o pensamento vivo da cena e as construções de gênero

No processo criativo de *Gato sem rabo*, a construção textual ocorreu em paralelo à criação das cenas. Para a intérprete, a demanda de elaboração de todas as "partituras" concomitantemente foi o principal desafio e o aspecto que determinou tanto as maiores dificuldades quanto as descobertas mais importantes dos ensaios e apresentações. Tornar o texto encarnado e o pensamento, ação – apesar de a unidade entre corpo e mente ser um *a priori*, estabelecer a relação entre movimento e fala num processo criativo é quase uma "recuperação" da organicidade – foi uma dificuldade a ser transporta cotidianamente. Somando-se a isso, o material original demandava transições constantes entre a narração e a ação em tempo real, de tal forma que a criação de cada uma das vozes-personagens não podia esquecer o jogo com a representação nem a ativação da relação direta com a plateia. Sendo assim, a formulação das vozes-personagens pedia um desenho vocal e corporal não baseado na construção psicológica, mas na definição dos campos de abrangência de cada uma delas, como se fossem forças em concorrência, que deveriam ser percebidas pela plateia.

A traição ao livro original seria imprescindível para se extrair dali a vitalidade cênica que a obra sugere, mas não entrega de pronto. Bastante cerebral e engenhoso, o texto de Woolf necessitava uma versão cênica que potencializasse a dinâmica e o dialogismo. Além desse aspecto, a obra parecia pedir um desfecho menos "contemplativo". A compreensão do discurso de Woolf em relação às questões de gênero e a tradução de suas colocações para problemas que dissessem respeito à nossa realidade ocuparam grande parte dos ensaios. O que se compara, para nós, à experiência de uma guerra mundial e a iminência de uma segunda? Quantos reais são necessários para a nossa independência artística? Artistas homens são mais independentes que artistas mulheres? O sonho da casa própria é um projeto pequeno-burguês? O que uma artista de teatro precisa, hoje? Como dar espaço na cena para o percurso das discussões sobre a "diferença", radicalmente transformado pelo movimento das mulheres nos anos 1960 e pelas mudanças dos último trinta anos? Como pensar a superação da oposição masculino/feminino? O que dizer das profissões femininas hoje? E sobre o lugar e a importância do fazer artístico? Deveríamos defender ou não a tese de uma "escrita feminina"? Existe uma "tradição das mulheres" no teatro?

Os impasses propostos por Woolf não eram de fácil resolução. Contudo, precisavam encontrar novos destinatários e, antes da plateia, nós fomos os primeiros convocados. Não demorou muito para percebermos que pequenas mudanças de tonalidade das cenas podiam conduzir o espetáculo para lugares indesejados pelo grupo, posicionando as mulheres como vítimas dos seus algozes masculinos, ou associando a criação artística ao sofrimento das criadoras. Por outro lado, a solução não residia em tornar toda a situação mais "palatável", evitando tintas mais densas, ou em retirar o humor irônico e as contradições que caracterizam a autora, em nome de alguma espécie de entendimento mais amplo da plateia. Afinal, o que se apresentava como o problema central do texto – a postura de Woolf em oposição à sociedade masculinista –, engajado e, ao mesmo tempo, enganchado numa realidade já superada em parte de seus termos, tinha sido, de fato, a razão de o livro estar sendo relido por nós.

As conclusões que hoje são possíveis e encontram fundamentação teórica pareciam nebulosas no momento da criação e precisariam da experiência do erro para virem à luz. Aceitar essa perspectiva foi nosso primeiro avanço. O segundo foi tornar o espetáculo um campo de exercício dialético em que seriam expostas para o espectador questões pulsantes, bem como alguns de seus desdobramentos (sim, estávamos fazendo escolhas!), ao contrário de modelizações e soluções definitivas.

A ênfase, capitaneada por Alice K, de tornar todas as questões do texto materializadas no corpo da atriz e no espaço foi a principal chave para que o processo não se resumisse a uma busca infértil pela "melhor adaptação" do texto ou pela "verdade sobre o gênero feminino". Quando a dramaturgia se propõe colaborativa, com ocorreu em *Gato sem rabo*, não é incomum que o(a) ator(riz) seja sobrecarregado(a) pela tarefa de constituir a estrutura do texto e do espetáculo, deixando de lado o treinamento físico e o foco na ação cênica. Passa a ser exigido dele(a) uma "superconsciência" para o aspecto global, esvaziando um espaço de geração que não pode ser ocupado por nenhum dos outros criadores. Quem mais pode experimentar o texto de maneira sensível? Quem pode escutar-se enquanto as significações emergem na cena? Ao mesmo tempo, ele(a) não consegue olhar-se *enquanto* executa. É bom, portanto, que o ator(riz) não esteja sozinho(a).

Resgatar o fundamento na corporeidade permitiu que as respostas para as "grandes questões" do texto fossem buscadas na experiência concreta

daquela atriz vivendo aquele processo, em diálogo com os demais criadores, naquele dado momento. Sendo assim, mesmo nos momentos de treino mais "técnico" – em *Gato sem rabo*, distribuído em horas diárias de exercícios sobre explorar o contorno dos olhos, com base no *seitai*;[4] observar e manipular a respiração; aumentar a consciência das mãos e a conexão das extremidades com o tronco; compreender o *jo-ha-kiu*[5] em deslocamentos e textos; experimentar *slow motion* e acelerações das ações físicas e vocais; improvisar com alteração de focos interno e externo; sístoles e diástoles no chão etc. –, quando os elementos do texto não estavam evidenciados, a temática estava sendo apreciada, porque havia uma conexão dos envolvidos (principalmente atriz e diretores) com as questões que os haviam trazido até o trabalho.

Quando isso se dá, a dramaturgia torna-se depoimento, condensação do processo prático, e o treinamento corporal, ocasião de aceitação, inflexão e mutação dos principais impasses "conceituais". Isso porque as capacidades motoras e sensoriais do sujeito são uma experiência corporificada, da qual depende a cognição, assim como essas mesmas capacidades motoras e sensoriais são nutridas pela exploração do ambiente, no qual estão implicados aspectos biológicos, psicológicos e socioculturais. Nas palavras de Bonfitto (2005), tanto o processo intensional quanto a instauração de sentido colaboram para a exploração dos materiais da criação e para a produção de novas maneiras de organizá-los.

Embora em *Gato sem rabo* o corpo da atriz tenha sido enunciação de seu discurso, excetuando-se os momentos de *workshop* e de desenho das cenas, não foram diretamente trabalhados nos treinamentos aspectos das construções socioculturais de gênero. Digo diretamente porque, num processo como esse, no qual se buscou "pensar através e no corpo" e quem estava em cena era uma mulher, as respostas aos estímulos do processo criativo só poderiam ser dados pela atriz sendo ela quem é. Além disso, fazia parte do cotidiano de ensaios a investigação dos fundamentos do gênero discutidos

4 Criado no Japão há trezentos anos, o *seitai* é uma técnica oriunda das artes marciais que cuida dos males posturais, baseando-se em trinta movimentos básicos. Nas terapias corporais, tem semelhança com o *shiatsu*. No apoio ao trabalho corporal de p*erformer*, atores e bailarinos, atua sobre o reajuste da fisiologia do corpo, para facilitar a ação da energia interior (*ki*).

5 Princípio do teatro oriental, relativo ao tempo-ritmo e à construção da narratividade, organizado por Zeami. *Jo-ha-kiu* corresponde a "abertura-desenvolvimento-clímax". Embora assemelhado ao "começo-meio-fim" do teatro ocidental, não inclui a ideia de degraus, mas de fluxo. Mais sobre o termo em Oida (2001).

por Woolf. No entanto, a experimentação no treino de uma abordagem feminista – entendida como um conjunto de estratégias para atualizar e incorporar a discussão sobre a "opressão das mulheres" (Armstrong, 2007) – não foi nossa preocupação.

No processo que desenvolvemos, essa cultura teatral, já organizada em manuais e textos teóricos, não era do nosso conhecimento. Desse modo, nossa experiência pedagógica[6] foi-se organizando sem que nenhuma escolha estivesse pautada *a priori* por uma "autoconsciência de gênero", ou seja, dos caminhos já trilhados pela arte teatral no questionamento das assimetrias de poder entre os sexos – um teatro de "reconhecimento" da luta das mulheres –, do corpo feminino como objeto do olhar masculino – um teatro de "crítica à representação" – e das potencialidades da definição do sujeito mulher – um teatro de "recriação", de ampliação do conceito de identidade, em sua diversas formas, voltado para a "interiorização da separação constitutiva do contrato sociossimbólico, como uma introdução de sua lâmina no próprio interior de cada identidade, seja ela subjetiva, sexual, ideológica, e assim por diante", nos termos de Kristeva (apud Curb, 1985, p.304, tradução nossa).

Buscar modos de analisar a ideologia de gênero, manipulando conscientemente as construções culturais que determinam o que devem ser os homens e as mulheres, é um campo de experimentação potencial e interessante, dentro do objetivo de "explorar o vácuo entre o aparato de representação de gênero e nós mesmos: reais, mulheres vivas, que não 'cabem' no enquadramento desenhado para nós" (Aston, 1999, p.57, tradução nossa). Contudo, a ausência de contato com procedimentos já "tradicionais" desse "modo de fazer" não impediu que, no processo criativo de *Gato sem rabo*, experimentações fossem feitas nessa direção, inclusive chegando em práticas semelhantes às descritas, por exemplo, pela teatróloga e semioticista inglesa, a saber:

---

6 A pedagogia, aqui, é discutida sob o ponto de vista do processo criativo do espetáculo teatral, observado como um processo "de reeducação técnico e estético" de todos os participantes do fenômeno teatral, da atriz, diretores, cenógrafo, figurinista, diretor musical e produtora aos espectadores. Nesse processo, experiências cênicas, invenção de procedimentos de criação e escolhas artísticas não estão alienadas umas das outras. Além da pedagogia, nos moldes de uma educação mais formalizada, a troca criativa do fazer teatral também o torna ocasião de "evolução das formas" e de aprendizado (Santos, 2002).

- encontrar com um "corpo e voz" mais desperto, fortalecido e "disponível";
- buscar a integração corpo-mente (por meio de exercícios de relaxamento e concentração);
- treinar o "devolver o olhar" do espectador (não se tornando objetitficada pela posição na cena) e manter essa disposição ativa na cena;
- experimentar os códigos de "vestir", comportar-se e mover-se identificados como masculinos e femininos;
- explorar o "feminino como mascarada", em diversas maneiras de "perturbar" os signos do feminino, ou de demonstrar a feminilidade para recusá-la. Entre elas, exagerando os traços do feminino (a partir da "mímica" de imagens de mulheres veiculadas pelos meios de comunicação de massa ou pela arte); experimentando diversos "estilos" de feminino; usando o travestismo (a fim de "desnaturalizar" a divisão binária de gênero e ampliar possibilidades de expressão da atriz) e a troca de papéis (atravessando as barreiras do gênero);
- treinar possibilidades físicas que viabilizem o fortalecimento muscular, a prontidão e o uso direto do espaço (considerados aspectos da motricidade "masculina");
- evocar e recriar materialmente imagens potentes e afirmativas do "feminino"; reconstruí-las e incorporar seus aspectos arquitetônicos e sentidos;
- apresentar um jogo cênico não ilusionista, no qual o espectador possa observar a construção das estratégias de "representação" da cena. O realismo é também uma prática ideológica e a *mimesis*, um "lugar" onde a intervenção das políticas de gênero pode ser destacada, conforme o argumento de Diamond (apud Aston, 1999, p.119);
- propiciar a apresentação de um sujeito cuja posição não seja fixada, recusando o risco da "simplificação" da ideia de identidade;
- evidenciar o contexto sociocultural;
- relacionar gênero aos outros marcadores de identidade, tais como raça, classe social e etnia (dando voz ao "espaço morto", como a autora denomina as personagens que não têm usualmente espaço de expressão dentro dos grupos sociais dominantes);
- desconstruir as práticas ideológicas de gênero presentes no fazer teatral (na hierarquia das funções criativas, por exemplo);

- compreender o processo criativo como uma "construção de si mesma";
- tornar as questões das mulheres um foco da pesquisa e prática em teatro, através da qual pode organizar-se, de maneira inventiva, o debate sobre o humano.

Talvez, se fossem mais próximas de nós as aplicações das técnicas do Teatro do Oprimido, do psicodrama, do sociodrama e das formas de teatro comunitário (em que os jogos teatrais de Viola Spolin merecem destaque), alguns dos elementos de treino e construção da cena mais citados em experiências teatrais de artistas e grupos afeitos aos pressupostos dos movimentos das mulheres, o processo de trabalho teria sido um outro. No entanto, mesmo arriscando uma hipótese impossível de ser verificada hoje, suponho que nosso aproveitamento desse cabedal teria colaborado para o debate sobre como inserir o gênero na experiência criativa em teatro, mas sem que essa anexação viesse substituir outras aproximações com o fazer teatral.

Os graus de complexidade do corpo nas práticas teatrais gendradas

No processo criativo em teatro, como exemplificou a criação do espetáculo *Gato sem rabo*, o corpo diferencia-se em função dos treinamentos[7] e de outros estímulos reunidos nos ensaios, em virtude de um aumento no grau de complexidade[8] nas relações estabelecidas entre a corporeidade e os demais elementos presentes no projeto poético do espetáculo. O corpo, dessa forma, apresenta mudanças, sem deixar de ser ele mesmo (o que se transforma é

---

7 Iniciada a criação, o que a atriz necessitará como "instrumentalização técnica" é relativo ao trabalho em que está envolvida. Acima do cabedal de conhecimentos acumulado pela tradição teatral e, ainda, para além dos conhecimentos adquiridos no tempo de uma carreira, prepondera a solução para os problemas que o aqui/agora de um novo espetáculo apresenta. A realidade particular de uma criação é uma trama construída através do investimento consciente no processo da (e pela) intérprete. Em primeira e última instância, essa invenção é a função do treinamento, no *exercício* de uma meta. Treinar não apenas gera os instrumentos para a construção material da cena, mas evidencia a distância entre as intenções criativas e as práticas; mostra dificuldades e possibilidades do jogo cênico; constrói pontes entre as(os) participantes; revela o estado atual daquela coletividade e determina os passos subsequentes.

8 Greiner (2000) denomina "graus de conectividade" a essa escala de transformações.

o modo como ele opera), em dramaturgias, ou leituras do corpo diversas (Greiner, 2000). Essa corporeidade em diferenciação emerge em diálogo com os outros criadores (no caso do solo, onde não estão na cena mais atores), os elementos da cena (espaço, tempo, luminosidades, objetos etc.) e, por fim, também com o espectador.

O corpo em ação organiza o sistema semiótico e gera uma teatralidade específica, que caracteriza um modo de fazer teatral. As informações vivenciadas no processo criativo conduzem e são conduzidas por práticas, que compõem uma trama de procedimentos. Como resumo desse trânsito:

Uma *pergunta-síntese*
gera os fatores (elementos) do ensaio.
[*argumentos/exercícios*
práticos &
concretos].
O corpo é colocado em *ação*
e *escuta*.

O processo estético é um processo de construção sígnica; por isso, depende da capacidade plástica do signo, de ser *molde* dele mesmo. Essa qualidade do signo existe antes da forma emergir. Daí a "intensionalidade" ambiente (uma in-tensão, assim mesmo, com "s"; um aumento da tensão) atingida num processo criativo diferir em parte da vontade (intenção) dos indivíduos participantes. Essa qualidade do signo, informado por um "enfoque", revela, via um série de práticas, "estados auto-organizativos" sucessivos do organismo.

Durante o período de trabalho prático – quando esse enfoque encontra sua *pergunta-síntese* e adquire concreção, traduzindo-se em *argumentos/exercícios* experimentados diariamente – apareceram estados do corpo. No livro *O teatro do corpo manifesto: teatro físico* (Romano, 2005), esses estados mereceram uma classificação em escalas, com cinco situações emergentes, definidas naquela ocasião mais ou menos como se segue:

Situações emergentes (cinco estados do corpo):

1) o corpo próximo de um estado cotidiano, uma neutralidade (em relação à autoconsciência e à prontidão corporal,);

2) o corpo em comunicação (nas relações com o entorno, com outros corpos e objetos etc.);
3) o corpo em processo de diferenciação (exposto à estimulação advinda de informações do universo teatral, tais como os conceitos de ação física e pré-expressividade, ou ainda, de repertórios extraídos de técnicas de treinamento corporal não originariamente formuladas como teatrais);
4) o corpo em processo de estilização (exposto à estimulação a partir de informações tanto especificamente do universo teatral, tais como os conceitos de personagem e narrativa, quanto de sistemas de treinamento mais afeitos à organização de um estilo genericamente "teatral");
5) o corpo em processo de criação de "subpartituras"; por meio da seleção consciente de elementos (ainda que permeada pelo acaso); quando é possível constituir modelos de troca/transmissão de "novas" informações. O corpo constitui, então, uma dramaturgia particular.

As mudanças de estado constituem passagens entre graus diferentes de elaboração desse corpo. Tais gradações resultam da observação das relações de comunicação que o corpo estabelece no sistema: quanto mais variáveis, maior a complexidade dessas relações. É necessário destacar, contudo, que as etapas não são estanques, podendo ser pensadas como condensações teóricas, artifícios gerados com o objetivo de observar um processo ocorrendo em fluxo. Além disso, cada uma das etapas que as alterações dos estados do corpo demarcam é precedida por uma zona de sombra, de transição, na qual aspectos da anterior e da seguinte estão misturados. Da mesma forma, as informações[9] não emergem todas "concomitantemente", porque, ao mesmo tempo que o ensaio/processo é iniciado, o corpo continua a ser alimentado (por tudo o que o indivíduo vê, lê etc., mesmo fora dos ensaios) e novas informações podem iniciar nova escala de organização.

Retomando: um argumento sobre a "teatralidade" permite o surgimento de uma "intensionalidade ambiente", que se relaciona à constituição de

9 No sentido explorado por Greiner (2005, p.114): "[...] informação, nesse sentido, seria um padrão de variedade. [...] Ou seja, a informação não uma coisa, mas uma relação, um modo de organização."

vínculos diferenciados desse corpo no processo de comunicação, via a manipulação dos modos de funcionamento do corpo. Por sua vez, o modo de fazer de um processo de criação é fruto da reelaboração (pessoal) a partir de conhecimentos partilhados, dentro de um escopo de interesses específico, e caracteriza-se em sua singularidade a partir da repetição sistemática dos princípios que dão origem a essa cultura. O modo de fazer do processo criativo organiza os elementos de uma cultura, ao mesmo tempo em que gera sua própria cultura (Romano, 2005).

Um treino elaborado a partir dos pressupostos do teatro físico, assunto pesquisado no mestrado, esboça uma estrutura "exemplar" da criação do ator, porque o teatro físico pode ser entendido como uma espécie de metacorporeidade: define-se como um movimento de reestruturação do teatro, a partir do elemento organizador da sua semiose, que é o corpo do ator e sua capacidade de construção sígnica, ao mesmo tempo que remete à importância central da corporeidade no mundo e no próprio teatro. Desse modo, o teatro físico afirma-se na reiteração dos modos de operação da linguagem teatral.

Observando os processos criativos das artistas mulheres em teatro, tanto a partir de minha experiência pessoal de trabalho com *A Room of One's Own*, de Virginia Woolf, quanto da análise mais "distanciada" dos procedimentos artísticos de outras criadoras, é perceptível como outra forma de organização está ali esboçada. A pergunta-síntese que movimenta as criações analisadas, apesar das inúmeras variações de enfoque, desmembra-se da afirmação sobre uma qualidade da existência corporificada (a corporeidade da mulher), buscando estabelecer relações entre a presença das mulheres no mundo e as ideologias de gênero (entrelaçadas sexualidade, raça, etnia e classe social) que demarcam a posição dos indivíduos na sociedade. Invenção contemporânea e ocidental, esse *status* traz os sintomas não de qualquer sociedade, mas das sociedades industriais e pós-industriais, nas quais a herança do pensamento iluminista também vai permear o entendimento do que é "ser sexuado", homem ou mulher.

Num processo de criação assim caracterizado (ou mesmo de um treinamento não focado numa construção espetacular, por exemplo, as práticas de teatro feministas voltada para o trabalho com a comunidade),[10] essa pergunta é investigada no e pelo corpo em ação. Esse corpo sexuado sofrerá

10 Diversos exemplos aparecem em Armstrong e Juhl (2007).

modificações no processo de treinamento, respondendo a um aumento dos graus de complexidade nas relações de comunicação (de troca) que vai estabelecer com os elementos participantes no sistema, a partir do embate entre a definição do que é "ser mulher" e suas formas de representação, assim como da investigação sobre a mutabilidade da própria definição.

Nos elementos práticos e materiais que reúne, o processo encontra vias que podem ser reacessadas conscientemente em ocasião posterior (por isso a importância dos "exercícios"). Forma-se, portanto, um conjunto de conhecimentos acumulados, a partir do ciclo contínuo de repetição, eleição e descarte (uma forma de recategorização dos elementos do sistema). Esse conhecimento, hoje, existe já diferenciado e organizado em estratégias de criação, a partir das soluções de processo encontradas pelas mulheres, principalmente no teatro chamado "feminista", mas não somente nas práticas teatrais que abraçam a classificação (conforme afirmado anteriormente, também naquelas que, de modo geral, problematizam os pressupostos de gênero e do "tornar-se mulher").

Embora não seja útil "em geral" ou aplicável indiscriminadamente para todo e qualquer fenômeno teatral, essa poética do fazer teatral das mulheres é importante "em si" (ou, exemplar). Ela está em diálogo íntimo com um processo "estético" (ou em função de uma ideia de teatro) capaz de colaborar com o fazer teatral como um todo. A atenção para algumas de suas propostas sugere, inclusive, um revisão da hipótese dos estados do corpo, descrita abaixo:

Situações emergentes (cinco anatomias do corpo):

1) o corpo próximo de uma perspectiva "funcional",[11] *mas já sexuado* – em relação à autoconsciência, à percepção corporal, às partes do corpo e aos padrões motores e sensoriais, num estado "cotidiano". *Nesse estágio de seu mapeamento, a corporeidade é tratada não como se pudesse ser isolada de interferências culturais, mas ainda sem priorizar suas "in-tensões" expressivas;*
2) o corpo em comunicação – nas relações com o dentro/fora, com outros corpos e objetos etc., *reelaborando os pressupostos de identidade e subjetividade (a corporeidade já no fluxo da experiência);*

11 O termo é de Hetz, segundo o apresentado por Greiner (2005).

3) o corpo em processo de diferenciação – exposto à estimulação advinda de informações do universo teatral, tais como os conceitos de ação física e pré-expressividade, ou, ainda, de repertórios extraídos de técnicas de treinamento corporal não originariamente formuladas como teatrais, mas aplicáveis ao teatro. *Anexa-se a essa etapa a consciência das possibilidades (manipuláveis no treino) tanto de perpetuação das hierarquias de gênero quanto de desnaturalização da diferença entre os sexos, revelando a natureza cultural de padrões dominantes na cena ocidental (entre eles, a própria ideia de neutralidade). Quanto aos tipos de treinamento, são mais aptos a questionar modelizações aqueles que permitem a experiência do sujeito sobre sua própria corporeidade, pensada em sua particularidade e integralidade*;
4) o corpo em processo de estilização – exposto à estimulação a partir de informações tanto especificamente do universo teatral (tais como os conceitos de personagem e narrativa, a *teoria "sexuada" das emoções* etc.) quanto de *outras linguagens artísticas afeitas à ideia de performatividade. Acrescenta-se nesse estágio do mapeamento das anatomias do corpo o diálogo com a cultura formulada pelos teatros feministas e pelas práticas artísticas atentas para as políticas do corpo*;
5) o corpo em processo de criação de subpartituras – por meio da seleção consciente de elementos (ainda que permeada pelo acaso) *textuais e visuais* (*em todos os seus cruzamentos e superposições*), quando é possível constituir modelos de troca/transmissão de "novas" informações. O corpo *sexuado* constitui, então, uma cultura particular, *em diálogo também com o(a) espectador(a) (considerado igualmente como um corpo sexuado). Sua poética depende do processo de "formulação de si mesmo", em relação a um sentido (político) de coletividade. De certa forma, portanto, retorna-se ao início do ciclo, sem eliminar todas os graus de conectividade até aqui estabelecidos, mas transformando a noção de "início" desse processo: ele parece mais circular/espiralado, retroalimentado, ativamente organizado. Assim, ampliam-se também as concepções de um corpo funcional, para as de um corpo sistema.*

Masculino, feminino e outras flutuações de identidade

A presença de dois diretores, Celso Cruz e Alice K, trouxe para o processo uma riqueza de posições em relação ao tema da mulher nas artes (e no teatro) e à tese da existência de procedimentos criativos característicos de cada um dos sexos. Embora essa não seja uma conclusão definitiva sobre a questão (que parece pouco importante para o debate sobre as relações entre teatro e gênero e se tem mostrado uma afirmação inviável, sempre que a defesa de uma "escritura feminina" busca apreciar a produção teatral como um todo), a avaliação que se pode fazer do processo desenvolvido mostrou tendências em cada um dos diretores que, em certos momentos, foram lidas pela equipe como "típicas" das personalidades masculinas e femininas.

Celso Cruz, dramaturgo e diretor, tendeu a exigir da cena uma concentração nos elementos verbais e na estruturação da narrativa (em seu percurso lógico e no aspecto da unidade formal), enquanto Alice K, preparadora corporal e diretora, buscou ampliar os signos do texto por meio de estratégias de espacialização (desenhos "coreográficos" e partituras gestuais); da manipulação do ritmo de movimento e da fala; do uso de objetos-signos (para caracterizar os espaços ficcionais e os estados emocionais das personagens); e do emprego de jogos de interação com a plateia (rompimento da quarta parede, transferência do tempo narrativo para o tempo presente etc.), aproximando a narrativa textual da poesia proposta pelas imagens e pela textualidade da cena.

A tensão constante entre os polos textual e da cena – também caracterizados por Pavis (1999a) como princípios femininos e masculinos –, que nunca deixa de existir numa obra teatral, ficaram explícitos no processo de trabalho. Quando o choque de abordagens e procedimentos de criação significou um conflito iminente, as atitudes pessoais em relação ao fazer teatral e à poética da cena foram formuladas como sendo "masculinas" e "femininas". Denunciavam-se ali, sobretudo, resquícios de opiniões preconcebidas, que ainda rondam o falacioso embate entre texto e movimento, ele mesmo já superado pela prática teatral contemporânea. Nesse embate, aparecia uma disputa "educada" de poder entre os participantes do processo e, como não raro ocorre, polarizada pelas diferenças de sexo.

A soma dos interesses e experiências, de fato, acrescentou maior porosidade para o espetáculo, tanto para as imagens e ações corporais criadas quanto para a fala, provando que a univocidade nem sempre é saudável.

Apesar de algumas divergências de princípios (que poderiam ser descritos como "artísticos", e não "de gênero"), o espetáculo possibilitou um encontro, por fim, favorável. De certa forma, as diferenças ecoaram aspectos da discussão proposta pela autora em *A Room of One's Own*, quando pede uma reunião de oposições para que a verdadeira poesia possa sobreviver. A poesia precisa de um pai e uma mãe: "É preciso haver liberdade e é preciso haver paz", afirma Woolf (1945, p.103, tradução nossa).

Esse equilíbrio, sintetizado pela autora na imagem da mente andrógina, entretanto, não parece ser muito simples de ser atingido. Representação da reconciliação dos contrários, o andrógino, exemplificado na obra de Woolf pelo casal no táxi (em *Um teto só seu*), por Tirésias (em *A terra inútil*), pela srta. La Trobe (em *Entre os atos*), por Sally Seton (em *Mrs. Dalloway*), por Terence Hewet (em *A viagem*) e por Orlando (em *Orlando*), da mesma forma, foi uma das sugestões do texto mais difíceis de encontrar formulação cênica satisfatória, surgindo, por fim, de maneira quase imprevista, "invocada" pela sucessão de outros achados.

O espetáculo recebeu o nome de *Gato sem rabo*, depois de outros títulos temporariamente adotados, em virtude de uma imagem sugerida em *A Room of One's own*. Num almoço no restaurante de uma Universidade que ela chama de Oxbridge, a narradora vê pela janela um gato sem rabo, deitado ao sol. A partir dessa imagem defectiva, percebe que há algo de estranho ao seu redor. O gato cotó representa para a narradora o desconcerto frente às mudanças ocorridas no mundo, no período entre guerras, e o decorrente afastamento entre as canções dos homens e das mulheres: os poetas não conseguem mais expressar a amorosidade e a poesia, oprimidas pela violência da guerra.

O gato sem rabo, no espetáculo, passou a traduzir o estado de desequilíbrio da personagem e a ausência de uma identidade "completa", que associamos à impossibilidade de definição de um "lugar da mulher" e um "lugar do homem". A imagem não é apenas perturbadora, mas contém ainda um valor positivo: embora desconcertante, a instabilidade de um gato que, mesmo sem o rabo, ainda se desloca, tornou-se no espetáculo o principal motor da personagem. O feito de sua aparição prenuncia a desestruturação pela qual passará a personagem, necessária para sua transmutação. Segundo Cruz e Romano (2007):

[...] E um cigarro! Em 1928, eis as recompensas da vida! Todo ressentimento é banal, todo queixume. Como é boa a companhia, a amizade dos nossos semelhantes, homens e mulheres. Como é bom esse ci-gar-ro. (*olha a janela. Pausa*) Um gato sem rabo? Ali, no recorte da janela, um gato, sem rabo. Que coisa rara! O que é que faz um gato cotó parado no meio do gramado? Será que também questiona o universo? Depois do almoço, o bucho cheio, sentindo que, no fundo, no fundo, falta alguma coisa? Nem que seja um ponta de rabo? No mundo falta algo. O que faz falta? O que está diferente? Não era assim. Até pouco tempo atrás, em almoços como esse, quando as pessoas faziam exatamente essas mesmas coisas, tudo era diferente... Soava diferente... Uma melodia no ar. As mulheres cantavam:

"A lágrima brota aflita/
na rosa da paixão:/
minha vida, meu fado, /
aonde está meu amado?"
E os homens respondiam:
"Meu coração é pássaro sem ninho/
que busca a rosa carmim./
minha vida será caminho/
até que ela chegue a mim."

... Eles cantavam. Quantos poetas! Pobre bicho. O gato! No meio do gramado. Nasceu desse jeito... Ou perdeu o rabo num acidente? Como deve fazer falta, não é? Eu sinto falta... das canções, dos poetas do passado! Sete horas. Eu me sinto estranha. Sete e um. Duvido que alguém possa descrever como eu me sinto. Sete e dois. Se um poeta vivo fosse me descrever agora, teria que arrancar esse sentimento de mim. Tanto sangue e tripa junto... Será que eu mesma iria me reconhecer? Sete e dez. É. Eu não canto mais. Você não cantarola mais, num sussurro, no fim do almoço. Medo do sangue e das tripas? Da violência da cidade? Do trânsito maluco? E pensar que ninguém canta mais com paixão os seus amantes. Exército de gente só, guerreando sem armas. E Deus? Custava colocar um rabo a mais no mundo? Sete... e vinte e três, para ser precisa... E uma brisa.... Sete e quarenta... Sete e quarenta! (*levanta-se num sobressalto e começa a caminhar*).

Imagem mental e figura externamente projetada (literalmente, a sombra gigante da própria palestrante, projetada numa parede lateral do palco), o gato alinhou-se à outra fantasmagoria encarnada na cena, Judith Shakespeare (um fantasma de uma jovem que se comunicava por cartas, canções e lembranças de diálogos com os membros da família, aparecendo como um duplo da palestrante e falando por sua própria boca). Foi Judith quem, com seus olhos de ser ficcional e perfil de louca suicida, abriu caminho para a visão do andrógino.

A junção entre a ação de ver o mundo (na obra original, feito da própria narradora) e a aparição trans-histórica da irmã de Shakespeare surgiu em improvisações sobre o trecho final, depois de muitas outras soluções, por fim abandonadas. Porque vaga entre tempos e espaços, Judith pode testemunhar as imagens do passado, do presente e do futuro, enxergando num lugar impreciso a conciliação entre o masculino e o feminino. Ela e a narradora são a mesma pessoa; contudo, demoram a atingir o reconhecimento. Finalmente, podem confrontar-se e formam um duplo: um corpo sem chama (a narradora) e uma chama sem corpo (Judith), de cujo diálogo nasce a ideia do andrógino.

O andrógino, diferentemente das outras imagens, ganhou evidência na peça como discurso. Quando a potência do andrógino será presença? Que forma terá? Isso não importa, se ele for capaz de portar a possibilidade de mudança. Apenas proferido, contado pela personagem/fantasma e compreendido pela narradora, adquire materialidade na cena pela força da invocação conjunta. Segundo Cruz e Romano (2007):

> (*Ela se recupera lentamente do transe. Uma voz, sua voz, ajuda a acordá-la*)
> - Eu vejo algo.
> - Vê... o que?
> - Moça atrás do balcão, na fila. Moça errante. Seu rosto numa vitrine, um reflexo. Eu vejo.
> - O sol brilha? Judith?
> - É tão claro! Os raios são pingentes de gelo. (*olhando a plateia, surpresa*) Vejo homens, também. Com esses olhos que a terra há de comer, eu vejo, mais nítido agora: uma mulher de botas de couro sobe a calçada, mira pedrinhas do chão. Um homem encolhido em casaco de couro desce a rua pelo meio-fio... Cruza a moça, nem vira o rosto... De repente... Para... A mulher estende o braço para o táxi que baila pelo asfalto. O carro encosta. Ela entra, suave. O homem se vira, volta rápido e, discretamente, também entra no táxi. A porta se fecha...

- Continue...
- O carro parte. Desliza. Arrastado pela correnteza da tarde, para um outro, outro lugar. Faz a curva e... desaparece...
- Os dois juntos, no táxi!
- Eu vejo. Mulheres na esquina, mãos nos cabelos. A velha retorcida, no vão da porta...
- Espera, Judith! Você disse... Os dois juntos, no táxi! Ele e ela? Deslizando pela tarde? (*comemora. Alguns acordes da canção, desconstruídos, são ouvidos*)

"Meu coração é puro brilho!/
- O meu amor veio a mim.../
-A rosa rubra grita!/
- Eis o amor.../
- Passarim!"

- Essa é uma canção antiga. (*interrompe-se*) Eu conheço você. Quem é você?
- Um gato sem rabo.
- Você é aquela mulher. Aquela. Sempre, sentada na beira do rio.
- Gatos odeiam água.
- Essas pedras no bolso do meu casaco, são suas? (*ela tira pedras do bolso e devolve ao chão*) O rio espelha memórias de céu e árvore.
- Esse rio não é fundo... o bastante.
- Com pedras da ribanceira se penetra a água doce. Você mergulha?
- É possível morrer. É possível. Mas, em que século nós estamos? Eu tenho uma palestra! As mulheres e a ficção. Uma plateia de mulheres. Homens e mulheres... Eu preciso contar! Me ocorreu, agora... Sabe, talvez, talvez ficar separando os sexos, cada um para um lado, seja um esforço brutal. Na rua, eles se juntam naturalmente. E partem pra maior das aventuras. Por quê, dentro da mente, lá, na nossa mente, persiste todo esse esforço de separação?
- A mente é um órgão muito estranho.
- Quem sabe... se a mente juntasse os dois sexos?! Seria a mais completa satisfação e felicidade? Juntos, no espírito! Um homem com sua parte feminina; uma mulher, com sua parte masculina consciente. Os dois devem tomar um táxi e ser arrastados pela correnteza... Recostar a cabeça no banco de trás, flutuar... Calmamente... Rio abaixo.

- Para mim, nada de belas teses; nada de escolas para moças, gatos, nada de táxis, nem de ficção.
- Algum casamento entre os opostos tem que acontecer! A poesia precisa ter uma mãe e um pai. Judith, é preciso haver liberdade e é preciso haver paz!
- Eu sigo. (*Desvestindo o casaco, que pousa no chão, sobre as pedras. Cantarola, enquanto se despede*)

> "Meu coração é árvore sem fruto/
> a minha vida, meu fado/
> meu poema veste luto/
> quem escuta o meu chamado?"

O andrógino e a superação das divisões polares

Na literatura de Woolf, o espaço feminino é, por um lado, via de autoconhecimento e, por outro, uma armadilha para um coração de poeta aprisionado num corpo de mulher, como ela mesma afirma a certa altura em *A Room of One's Own*. "Em sua ficção, mas especialmente em *A Room of One's Own*, ela é a arquiteta do espaço feminino, [o qual é] ao mesmo tempo santuário e prisão", afirma Showalter (1977, p.291, tradução nossa). De acordo com a pesquisadora norte-americana, apesar de seus talentos literários, Woolf temia que escrever a tornasse assexuada. A androginia seria, de acordo com essa visão, uma saída para o impasse entre a necessidade premente de expressão e a rejeição social a que estariam fadadas as mulheres artistas. A mente andrógina ofereceria um apaziguamento dos conflitos "femininos" e uma aproximação com a tranquilidade vivenciada pelos homens. De acordo com a mesma autora (numa leitura "negativa" do termo), o andrógino resumiria, portanto, a recusa da raiva feminista de Woolf, que encontra paralelo em sua visão desincorporada do que é ser mulher: "Tão fatal quanto desincorporado. O derradeiro quarto de alguém é a tumba" (Showalter, 1977, p.299, tradução nossa).

O que se pode afirmar ao certo é que inexiste uma única interpretação para a androginia da mente proposta por Woolf, assim como para o conceito de androginia. Pelo contrário, o termo serve a múltiplos pressupostos, expressando várias formas de conexão ao par homem/mulher e diferentes relações

com a corporeidade e a sexualidade, assim como visões concorrentes para a necessidade e possibilidade de realização material do ideal "andrógino".

A palavra tem origem grega e descreve algo que é indistinto, dos dois sexos: o termo grego *anêr*, *andros*, pode ser traduzido por homem e *gunê*, por mulher. Segundo a mitologia grega, houve já um momento primordial de reunião do masculino e do feminino, quando a humanidade possuía três gêneros. De quatro mãos e quatro pernas, redondo no dorso e laterais, dois rostos e quatro orelhas, numa só cabeça, o andrógino era o terceiro sexo. Rápido no deslocamento e forte, contudo, era desmedido e confrontou Zeus. Como castigo, foi separado pelo deus em duas partes, com a crueldade de, tendo as cabeças viradas para o lado do corte, ser obrigado a contemplar seu próprio castigo. Então, seguem a procurar a reunião das partes mutiladas, mas, como a fusão mostra-se inútil, perecem frente à impossibilidade. Zeus apieda-se e, mudando seus sexos para a parte da frente, permite que eles se encontrem no ato sexual, fundando a reprodução não autóctone. Amor e reprodução entre os dois sexos tornam-se, então, duas faces fundamentais da experiência de estar vivo (Bohadana, 1998).

Em botânica, o termo *androgynus* designa vegetais que produzem flores do sexo masculino e do sexo feminino (Vasconcelos Sobrinho, 1945). A personalidade andrógina como um único ser, novo e "reconciliador dos dois sexos", é recente para Faury (1995), nascida no século XIX. Na visão disseminada no século XX, o andrógino cruza os limites do masculino e do feminino e supera os dualismos psicológicos e culturais.

Na psicologia analítica de Jung (1956; 1987), o hermafrodita sintetiza esse híbrido psicológico, violado culturalmente pela separação dos princípios masculino e feminino em indivíduos. Esses princípios, para Jung, permanecem no indivíduo: a *anima* seria a personificação das tendências psicológicas femininas no sujeito de sexo masculino, o arquétipo do feminino em seu inconsciente, do mesmo modo que o *animus* seria a figura do homem atuando na *psiquê* da mulher. Formulada como uma versão contemporânea do mito grego, a androginia psicológica projeta um ideal de harmonia entre o feminino e o masculino.

De acordo com Senem (2008), a androginia de Woolf em *A Room of One's Own* é uma prática feminista, que a autora desenvolve em dois tipos de confronto com a tradição masculinista: o primeiro deles, uma espécie de "androginia do gosto", na qual a mulher pode escolher para si uma posição

diversa do padrão determinado pela cultura dominante para a criação literária; e o segundo, uma "androginia textual", que Woolf pratica quando recria a estrutura do ensaio literário, fundindo esse estilo ao do romance ficcional, a qual espelha em termos estilísticos a tarefa de "desnaturalização" do sexo feminino na cultura. Segundo o autor:

> Quando se utiliza dessa androginia textual, Virginia Woolf recusa um tom decisivo em suas observações, por colocar tais problemas apresentados como não solucionados e muito controvertidos, quando se trata da observação da verdadeira natureza da mulher. Woolf desconstrói a forma como é proferida uma conferência e a apresentação de uma dissertação científica, e também a crença numa verdade absoluta e universal a respeito do sexo feminino.(ibidem, p.113)

Sendo assim, o andrógino de Woolf distancia-se do hermafrodita, que seria "concomitantemente" macho e fêmea, com maior ou menor conflito entre as duas tendências. Tanto nos exemplares retratados por Balzac, em *Seraphita* (de 1835), e por Rachilde, em *Monsieur Vênus* (romance "decadentista" de 1884), quanto no caso de Herculine Babin, estudado por Foucault,[12] o que se percebe são versões de um ser no qual o macho e a fêmea concorrem tragicamente. Embora seja também um híbrido, de outro modo, "o andrógino desfaz as armadilhas do dimorfismo, fugindo definitivamente ao plano das distinções baseadas na vinculação aos grupos de sexo" (Faury, 1995, p.168). O andrógino seria, por natureza, fundador de uma nova ordem.

Os termos de Faury (1995) descrevem bem o enfoque de Woolf: a característica de unidade que o andrógino traduz em *A Room of One's Own*, no nosso entender, tem acepção positiva e dimensão revolucionária. Configura-se não como uma impossibilidade, ou uma ambiguidade que induz à desestruturação do *self* em fragmentos, conforme considera Nathan (1989), mas

12 Para Foucault, o corpo hermafrodita serviria à denúncia dos efeitos da presença reguladora da categoria de "sexo" na autointerpretação do sujeito. Butler (2003) avalia que Foucault interpreta o hermafroditismo de duas formas diversas, no primeiro volume da sua *História da sexualidade* e na introdução aos diários de Babin, para concluir que o autor deixa implícito em sua abordagem da questão uma tendência romântica de relacionar o hermafrodita à homossexualidade, como se ambas fossem instâncias que derrubam a categoria de sexo, dependente do modelo heterossexual.

uma força geradora, que decorre do ato artístico; ele é um projeto de construção. Projetando-se como encontro ideal, o andrógino é um exemplo de estado que a criação artística pode evocar, diferentemente de qualquer sexualidade ou estrutura existencial, sendo, portanto, *nem* macho *nem* fêmea.

O andrógino traz em si a ausência das marcas distintas de ambos os sexos, contudo, sem ignorar o desejo ou a libido. Ele pode perpassar comportamentos homossexuais, bissexuais e heterossexuais, porque está em estado constante de mutação, assumindo sua instabilidade e provocando, com sua presença, certezas e coerências. O compromisso estratégico de rompimento com o padrão binário dos sexos provoca mudanças e inversões profundas, que atravessam os campos psicológico e dos valores e invadem o terreno da representação e a estruturação das linguagens, conforme exemplifica Orlan (apud Kauffman, 2002, p.125, tradução nossa): "Eu sou uma homem e um mulher", declara desafiadoramente a *performer* francesa.

Por um teatro do andrógino?

O *corpo andrógino* pode ser lido como uma imagem encarnada que coloca o corpo sexuado, imerso ainda em marcadores de identidades constituídos pela ideologia, em confronto com a utopia da superação das divisões polares; entre elas, o masculino/feminino; a atividade/passividade; o controle/soltura; a natureza/cultura. Ele traduz a superação da oposição entre os sexos, porque recusa essa divisão, na qual uma forma necessita sobrepor-se à outra para diferenciar-se (Derrida; McDonald, 1995). Seu impulso de transformação impõe como desafio cênico encontrar alguma "fixidez" que emane o "ser em fluxo". Muito embora pareça inviável, porque está submerso no atrito entre sua idealização (in-tensão) e sua formalização (emergência), ele aparece atravessando mais essa separação binária e declarando sua transitoriedade. Segundo Potter (apud Anastácio, 2005, p.224, tradução nossa):

> Estou chegando! Estou chegando!/Estou vencendo!/Aparecendo na fronteira para você/Neste momento de unidade/Estou sentido apenas um êxtase/De estar aqui, de ser agora/Finalmente estou livre/Sim – por fim, por fim/Ser livre do passado/E do futuro que me acena./Estou chegando! Estou chegando!/Aqui estou!/Nem mulher, nem homem/Estamos juntos, nós

somos um/Com um rosto humano/Estamos juntos, nós somos um/Com um rosto humano/Estou na terra/E estou no espaço distante/Estou nascendo e estou morrendo.

No filme de Potter, o andrógino surge como um ser alado, planando sobre o mundo, livre das constrições de tempo e espaço. O ator-anjo é um homem, mas anjos não são sexuados; não como os humanos. Além disso, Sommerville, o ator que encarna a personagem, é um ícone *gay* conhecido das plateias europeias. Mesmo para quem não o conhece, no entanto, a personagem guarda uma ambiguidade particular, diversa da de Orlando (que mudou de sexo tantas vezes), de sua filha (gerada de um ser nem homem, nem mulher), e ainda voa sobre nossas cabeças, como um *deus-ex-machina*. Imagem derradeira do filme, o andrógino de Potter não traz conclusões, mas interrompe o percurso da história, realizando em outro plano a síntese do que significa a protagonista. El@ é um anjo não ilusionista; aparecendo como Orlando, nesse momento uma mulher, encara diretamente a câmera, auxiliando a configurar a "quebra brechtiana" final.

Orlando de Potter anuncia, em 1992, um olhar sobre a questão de gênero que vai encontrar eco em muito da discussão feminista de final do século XX e de início do XXI. A tarefa, bem-sucedida no filme, não é de fácil realização. Como afirma Sontag (2001, p.291, tradução nossa):

> A sensibilidade de uma era é não apenas seu mais inquestionável, mas também seu mais perecível aspecto. Pode-se capturar as ideias (história intelectual) e o comportamento (história social) de uma época sem jamais tocar na sensibilidade ou gosto que informaram essas ideias, esse comportamento.

O *corpo andrógino*, com sua afirmação desafiadora pela multiplicidade, "captura" algo da sensibilidade das últimas duas décadas e da experiência de recusa dos sentidos totalizadores, dos universais desincorporados e de um *cogito* centralizador (em que está assentada, inclusive, a ideia de gênero).

No teatro, a passagem dessas últimas décadas também revela na cena uma perspectiva na qual o "eu" da mulher transita da "luta pela presença" e pela autoridade criativa para outras formas de rompimento com as hierarquias sociais e com as hierarquias metafísicas entre sujeito e objeto, via uma relação diversa com a *mimesis*. De acordo com Diamond (1997), esse

movimento recusa a economia do modelo platônico (fundamentado na habilidade de reconhecer e gerar similaridades), em direção a uma *mimesis* dialética, que proporciona rever a experiência da subjetividade, num corpo treinado para "tornar código a resistência histórica" (ibidem, p.39, tradução nossa).

Nesse escopo, o gênero feminino não se impõem como uma entidade unitária, mas sim emergente em posições performativas do "eu", em relação a uma natureza racionalizada, constituída pela ideologia e pela cultura capitalistas.

A discussão sobre a obra das mulheres no teatro, que se inspirou aqui na reflexão de Woolf sobre a mente andrógina, atesta, primeiramente, a necessidade de uma relação afirmativa estratégica (e não definitiva) entre as identidades dos(as) artistas e dos(as) espectadores(as), em nome da constituição de um "teatro da mulher" e, a partir daí, sugere o abandono do termo, em favor do projeto de um "teatro do andrógino", constituído pela superação dos limites de gênero feminino e masculino. Esse projeto vem ao encontro das conclusões que a atual pesquisa sugere sobre a criação das mulheres no teatro contemporâneo e sua diversidade.

Um teatro do andrógino é a extensão do impulso revolucionário que vem alimentando o movimento das mulheres e dando frutos em ações de engajamento, de articulação entre teatro e sociedade. Um teatro do andrógino insere-se na busca política por um teatro que evita a predominância do "conhecer" e, em seu lugar, discute "perspectivas" e "performatividades" encarnadas, histórica e socialmente demarcadas. Ele não descarta o contato com a experiência do corpo sexuado, mas autoriza a formulação de particularidades não encerradas num sistema fechado e coeso de identidade. Segundo Singer (1990, p.248, grifo da autora): "Androginia não é tentar adestrar a relação entre os contrários, mas simplesmente fluir entre eles. Não somos obrigados a navegar as correntezas; podemos nos *tornar* as correntezas".

(In)conclusões

Foram muitas páginas viradas no percurso deste trabalho. Tantos caminhos abertos, que não é tarefa fácil cruzá-los numa conclusão que não estenda ainda mais a jornada. Embora esta seja uma pesquisa científica, não encontrei uma nova fórmula médica, nem um cálculo geométrico diferente. A conclusão desse trabalho todo mais se parece com uma inconclusão do que com a solução de um impasse.

Primeiro, ela quer registrar um aprendizado; coisa que, de fato, não se conclui nunca. Conhecer algo é um mergulho sem fundo. O objeto vai mostrando novas faces, nós mesmos vamos mudando, e esse movimento é constante e infindo. "Benditas coisas que eu não sei/ Os lugares onde não fui/ Os gostos que não provei/ Os frutos inda não maduros/ Os espaços que ainda procuro/ Os amores que nunca encontrei...", prega a canção popular. Observando a criação das mulheres no teatro, esses versos parecem exatos, porque celebram o que ainda está por ser vivido, descrevendo o salto sem rede a que se assemelha a tentativa de compreensão desse objeto. A primeira (in)conclusão a que leva a presente pesquisa seria esta: de como a questão da relação entre gênero e criação teatral é extensa e quão rico é o campo que se abre quando nos dispomos a tratá-la de maneira compreensiva.

Embora estas páginas sejam em muito maior número do que se pretendia, não me parece ter sido errônea ou dispersiva a opção feita aqui de se levar a cabo uma empreita, provavelmente, maior do que a vislumbrada inicialmente, ou de não se ter optado pelos atalhos encontrados no percurso. Um exemplo disso é a abertura deste trabalho com a discussão sobre os termos "sexo", "gênero" e outras terminologias que circundam o debate, tornadas essenciais à medida que as mulheres passaram a constituir na sociedade um

ponto de vista significativo (como mão de obra, consumidoras, eleitoras, enfim, cidadãs participativas) e a esboçar um discurso capaz de ressoar entre seus contemporâneos.

Por certo, a discussão, que foi grosso modo resumida numa separação entre as teorias socioconstrucionistas e as de fundamentação biológica, está aqui disposta como um resumo. Certas formulações já superam, com sucesso, a oposição entre os dois fundamentos, como demonstram algumas das propostas delineadas no primeiro capítulo, entre elas a ideia de processo de transcendência, de Connell; a importância do *body intercourse* no conceito de imagem corporal, de Weiss; as teorias do pensamento corporificado, exemplificadas em Varela, Lakoff e Johnson, Sheets-Johnstone; a investigação de Turner; a discussão das políticas de identidade, de During (a partir de Hoggart, Williams e Hall); a performatividade de Butler e a "mulher como signo", descrita por Saporiti. Ainda que a bibliografia consultada não esgote o assunto, os estudos citados demonstram a complexidade de se assumir qualquer posição baseada no contraste entre a herança evolucionária comum à espécie e as diferenciações retrabalhadas pela cultura e pelos indivíduos.

Além disso, esse exame nos ajuda a concluir que os problemas da corporeidade humana englobam dimensões políticas e pessoais (coisa que, de certa forma, o feminismo já vem buscando postular) – o que nos torna, de um lado, individualmente diferenciados e, de outro, atados a uma história natural comum à raça humana e à crenças, valores e práticas culturais construídos e enraizados nessa forma encarnada que somos. Se observar o corpo feminino é uma tarefa extensa e ainda aberta a "finalmentes", parece central definir que a experiência particular das mulheres, vivida socialmente em suas dimensões emocionais, íntimas, interiorizadas, privadas etc., é também ideológica. E que, em face disso, sua expressão artística, engajada, histórica, relacional etc. é também concreta, num sentido corporal, relativo à nossa condição humana de sermos não-homens e não-mulheres. Como considerar nossas semelhanças, assim como as nossas diferenças? Como seria incluir a experiência de ser o outro? Como tomar para si a responsabilidade coletiva de ser você mesmo no mundo?

Sendo assim, estamos fadados a buscar um diálogo entre teorias e acepções, a fim de descrevermos a experiência encarnada de "ser mulher", na qual os comportamentos têm valor adaptativo e subentendem relações de poder informadas por uma cultura. A tarefa, decerto, não destoa do

questionamento sobre a melhor definição para a corporeidade humana, um sistema biologicamente denso e inevitavelmente aberto às contaminações do ambiente e da cultura. O que o capítulo inicial propõe, portanto, não é um julgamento sobre os autores ali explorados, nem a finalização de uma discussão que ainda se estende nas ciências, nas humanidades e nas artes; esse capítulo busca apenas recuperar algumas teorizações e movimentar o fluxo das águas, mostrando como as correntes se movem e têm direções diferentes, ainda que o rio pareça correr sempre para o mar.

Gênero e sexo aparecem como duas construções culturais e ideológicas, carregando marcas do conceito ocidental sobre natureza e cultura e a herança do pensamento binário, fortalecido pelo iluminismo, que se baseia na separação da episteme em duplas binárias opostas, afeitas à hierarquização entre seus termos e operando a favor da separação forçosa dos fenômenos do mundo tomados numa ou noutra acepção. Esse binarismo fundamenta ainda as ações de dominação dos considerados "mais fortes" sobre os "mais fracos", dos "civilizados" sobre os "selvagens", da "razão" sobre o "sentimento", da "mente" sobre o "corpo", dos "brancos" sobre os "negros" e dos "homens" sobre as "mulheres". Essas mesmas categorias escondem sua marca histórica sob as aparências de continuidade, estabilidade e neutralidade, embora a aceitação desses pressupostos signifique, sim, a tomada de uma posição não apenas conceitual, como também política. O mais interessante das leituras realizadas nessa etapa foi a percepção de que a adoção desses valores ocorre, em grande parte dos nossos discursos e ações, sem que percebamos como ecoamos um longo debate e, tantas vezes, reproduzimos (tanto em nome da preservação dos valores mais tradicionais, quanto em defesa de uma posição mais "libertária") vícios de uma cultura separatista.

A seguir, a discussão distancia-se dos grandes campos da biologia, sociologia e antropologia para aproximar-se das artes. A mesma ideologia propaga-se pelas artes e pelo teatro, que estão inseridos na cultura ocidental e mantêm valores e relações de poder aceitas socialmente. Muito embora seja do nosso gosto compreendermos toda arte como revolucionária, porque gera novos *designs*, que descrevem de maneira renovada quem somos e o que pretendemos no mundo, as linguagens artísticas que tomam por "natural" as concepções sobre as diferenças entre homens e mulheres, ou seja, que simplesmente desconsideram as implicações de não observar especificidades dos corpos, inclusive as "de gênero", acabam por reproduzir o sexismo

que fomos ensinados a aceitar. Do mesmo modo, impingem aos sujeitos modelos de comportamento e de expressão, que só podem resultar em constrangimentos de toda ordem. Assim funcionam, por exemplo, a teoria das emoções, que oferece fundamento para o trabalho do ator no realismo stanislavskiano, e muitas formas de treinamento do ator no Ocidente, onde é notável a intenção de tornar os corpos mais produtivos, aptos ao trabalho coletivo (numa ideia de coletividade herdada do militarismo) e semelhantes a um padrão "neutro", que de fato é masculino.

Por outro lado, o século XX vê nascer outras modalidades de treinamento em teatro, preocupadas em evidenciar as construções que a presença de um corpo sexuado na sala de trabalhos e na cena comporta. Nesse caso, mais uma vez o marcador social de gênero torna-se importante, assim como outros demarcadores que servem para dar inteligibilidade aos corpos (raça, etnia, classe social, idade, dimensões corporais, identidade sexual etc.). Incluem-se aqui as correntes de treinamento que pedem uma maior escuta para a individualidade do corpo e seu diálogo com a cultura onde está inserido.

Grotowski, Barba, Brecht e outros pensadores do teatro que, de muitos modos, buscaram romper o enquadramento ilusionista do teatro e rever a ideia de *mimesis*, acabaram por possibilitar uma maior consciência das "*performances* de gênero" atualizadas pelos atores. A seu lado, figuram as modalidades de trabalho teatral que investigam a oportunidade de construção da cena observando o todo e a unidade corporal, e uma menor normatização das relações desses corpos entre si, com o espaço e com o espectador (tais como os jogos teatrais). A potência de ruptura, portanto, encontra-se onde existe abertura às variações de sentido, com uma "textualidade corporal" revelando as construções da ideologia nas práticas sociais de controle e nas formas de expressão das emoções e da mobilidade.

No entanto, mais uma vez, essa avaliação parece inconclusiva, porque não nos conduz a afirmações como "todo corpo de mulher posto em cena é revolucionário", ou "todo treinamento ordenado por um homem será sexista". Mesmo tomando como foco o treinamento em que participam artistas mulheres, assim como a criação teatral praticada por elas, o que se observa é que, em alguns casos, surgem opções que tomam o gênero como uma ação estratégica conscientemente manipulada. Esses casos não oferecem uma "receita única", mas exemplificam guias para a construção da hipótese de um "modo de fazer".

Nesse "modo", figura um corpo ativo e atuante (não objetificado); a consideração da perspectiva da visualidade (para as feministas, demarcada pela maneira masculinista de olhar, caracterizada pela fetichização do corpo em cena); a consideração da filosofia do corpo, aplicada às práticas do corpo; opções de "dramaturgias do corpo" contrastantes com um corpo-consumo (entre eles, o corpo grotesco, o corpo étnico etc.); opções de "dramaturgias do corpo" contrastantes com um corpo caracterizado como "feminino" (por exemplo, o corpo da mulher treinado coletivamente pelas artes marciais, a partir dos objetivos de força e resistência, superando a opressão social), e novos paradigmas para a corporalidade (a amazonas, a capoeirista etc.). Na cena, a compreensão dessas categorias de identidade e de suas implicações para as relações entre os indivíduos conduz ainda às experiências com identidades móveis, travestimentos, fusão entre audiência e intérpretes, e construção de diálogos interculturais.

A revisão dos termos "teatro feminino", "teatro das mulheres" e "teatro feminista" torna esse resumo final de (in)conclusões ainda mais rico. O que tem sido propagado pela historiografia teatral oficial, a respeito da carência de destaques do sexo feminino no teatro, demonstra ser mais uma escolha de recorte do discurso histórico do que a avaliação da importância das mulheres, que têm, desde sempre, participado da atividade teatral (como atrizes, dramaturgas, diretoras, espectadoras etc.). Reescrever o percurso do teatro no tempo, sob uma perspectiva que desmascara o discurso da neutralidade histórica, parece ser uma premência que ultrapassa os interesses dos estudos feministas e de gênero, que vêm tomando essa questão como bandeira. Entretanto, sem desprezar o que está escrito na historiografia e atentando para o que está implícito em suas estrelinhas, pode-se afirmar que o teatro tem sido uma arte masculina, na qual as mulheres "correm por fora", ocupando a princípio os espaços não oficiais e as formas teatrais não canônicas, mesmo antes de terem permissão para aparecer no espaço público, ou de cortejarem posições de poder.

Se sua trajetória inaudita é também inconclusa e ainda desafiadora para artistas e pesquisadores, o mesmo não pode ser dito sobre o aumento significativo na participação das mulheres e seu "desligamento" de uma ampliação da consciência da "questão feminina". Mais mulheres em atuação não significa a expansão do questionamento das relações de gênero. Essa separação transpira, inclusive, nos termos "teatro feminino", "teatro das mulheres" e

"teatro feminista". Para que fique mais clara a dissociação entre a presença da mulher e a manifestação consciente de um compromisso com a transformação das relações hierárquicas na sociedade, esses termos precisam ser historicizados; isto é, posicionados também dentro dos paradigmas conceituais ocidentais (que partem, entre outros aspectos, da oposição entre masculino e feminino), e questionados quanto à sua aplicabilidade em cada momento do fazer teatral.

Dessa forma, pode-se perceber o quanto o "teatro feminino" carrega a marca do que se entende por "ser mulher" (inclusive as acepções mais reducionistas) e de que maneira diferencia-se, por exemplo, de um "teatro feminista". Muito mais comprometido em buscar uma poética da cena voltada para a questão das identidades e da relação entre a expressão da mulher e as hierarquias sociais, esse termo também carrega sua marca histórica, ainda atrelado como está ao feminismo característico da segunda onda, ou seja, à discussão da possibilidade de constituição de uma identidade estável e unificada para "ser mulher".

A resistência contemporânea ao "teatro feminista" deve-se a essa série de valores que estão a ele atrelados, alguns de caráter constitutivo (o engajamento político e a própria "crise" contemporânea do engajamento), e outros de caráter conjuntivo (o preconceito da sociedade frente ao "choque cultural" que foi o feminismo). Já o "teatro da mulher", bem mais abrangente, no que isso oferece de melhor e de pior, poderia ainda ser ampliado para o termo "teatros das mulheres", uma vez que não existe categorização possível para as múltiplas versões que o fazer teatral das mulheres exemplifica. Ainda assim, nenhum desses conceitos merece a lata de lixo da história, exatamente porque provocam a reflexão aqui esboçada e lançam alguma luz sobre a presença das mulheres na cena.

Intimamente relacionado ao fazer artístico das mulheres, o campo da crítica feminista apresenta-se como um prato cheio para as grandes (in) conclusões, em sua diversidade e heterogeneidade, abrigando tendências concorrentes e revisões constantes. Contrariamente, no entanto, a ausência de homogeneidade, de fato, aproxima suas ferramentas do fazer teatral das mulheres. Esmiuçadas no segundo capítulo, mas, de certa forma, presentes em todo o trabalho, as teorias críticas inspiradas pelo feminismo demonstram vitalidade e profundidade de análise. Passando ao largo de minha formação acadêmica, o contato com pensadoras e suas colocações foram mais

uma feliz surpresa desta pesquisa, pelas possibilidades que oferecem de reflexão sobre o fenômeno teatral, e por não recusarem, de modo geral, o cruzamento com tantas outras correntes e abordagens que instrumentalizam as reflexões contemporâneas (da psicanálise aos estudos da cultura; dos trauma *studies* às teorias pós-coloniais; da *visual culture* aos estudos em *performance*, e assim por diante).

Como os teatros feitos pelas mulheres são objetos em mutação, essa flexibilidade teórica é essencial, assim como o estreitamento entre prática e reflexão que caracteriza grande parte da teoria crítica feminista. Partindo do embate "clássico" entre a construção social e o determinismo biológico, essas teorias já adquiriram outros contornos (e delas também derivaram, em outros campos, as teorias *queer* e o ciberfeminismo), na tentativa de descentralizar as divisões binárias e considerar a corporalidade, mergulhando então na discussão em torno da fragmentação do sujeito mulher e na ideia de "*performances* de gênero", abordagens que passaram a nortear o presente estudo.

As teorias críticas feministas vêm colaborando para a revisão do fazer teatral das mulheres de maneira bem mais ampla do que sua mais conhecida proposta, a de escritura de uma "história das mulheres", ou do que o enquadramento que oferecem para a arte feminista (voltada para um diálogo mais estreito com o contexto que envolve a "realidade das mulheres"). Os estudos de gênero podem, por exemplo, acrescentar aos estudos em teatro o trânsito teórico, a curiosidade quanto à prática teatral e o compromisso com a relação entre arte e sociedade. A presença da crítica feminista nas artes cênicas pode, ainda, colaborar para a inclusão, nos currículos e pesquisas, do teatro feminista, uma das formas teatrais mais interessantes do século XX e praticamente esquecida nas pesquisas em teatro no Brasil.

A importância do teatro feminista é (finalmente!) uma conclusão desta pesquisa, que concorda com outras avaliações sobre os ganhos do cruzamento entre teatro e feminismo. O teatro feminista explicita a relação entre teatro e política e entre *performances* de gênero na sociedade e a presença de corpos sexuados na cena. Para o fazer teatral das mulheres, trouxe maior visibilidade; possibilitou a formação de artistas e a abertura de oportunidades de trabalho; formou novos públicos; intensificou trocas artísticas; ocupou espaços; motivou a invenção de estratégias de produção e criação; gerou estruturas de apoio (institucionais e não institucionais) e campos de pesquisa e, acima de tudo, revitalizou a relação entre arte e ideologia.

O levantamento de grupos teatrais feministas, em sua maioria ingleses e americanos, e, com menor frequência, localizados fora da Europa e da América do Norte (o resgate da história destes últimos seria objeto de outra pesquisa, bem mais complexa em sua realização, embora da maior necessidade), entre eles o Sphinx, o Siren, o Sweatshop, o Monstruous Regiment, o Clean Break, o The Clichettes, o Wry Crips, o Neti Neti e o Spiderwoman (para lembrar alguns dos nomes que conhecemos por meio dos registros e relatos pesquisados), propiciaram a observação de modos de criação e o traçado do histórico conturbado de muitos desses coletivos, sempre em choque com a norma padrão. A atuação desses grupos indica que o teatro feminista precisa de critérios flexíveis para sua identificação, mas que essa heterogeneidade é também sua mola propulsora.

O processo colaborativo é um dos modelos de trabalho empregados (num sentido um pouco diverso do utilizado no Brasil, e que ganhou destaque na segunda metade do século passado), em relação direta com a ampliação da dramaturgia das mulheres, assim como com a afirmação de muitos grupos no cenário teatral internacional. A constituição de um espaço comunal, possível através do modelo de colaboração criativa, da ocupação de espaços públicos, da criação de festivais, da realização de atividades pedagógicas, do trabalho teatral com a comunidade e voltado para as "minorias sociais", é outro identificador do teatro feminista, além de revelar mais um mérito da junção entre teatro e feminismo, presente na ampliação da ideia de "comunidade teatral".

O interesse pelo comunal, seja via constituição de uma identidade partilhada com o espectador (o público torna-se central, por exemplo, nos teatros feministas lésbico e negro), seja via consciência do problema da recepção no teatro, aparece de fato no trabalho das artistas solo. Em suas formas interculturais, o teatro feminista permite ainda o questionamento dos demarcadores de identidade ligados a etnia e raça e oferece alternativas ao projeto de miscigenação, porque não busca constituir uma "linguagem feminina universal", mas um espaço de trânsito e contaminações, fundamentado no princípio de metamorfose (e não de continuidade do "sujeito mulher"). Em termos da linguagem da cena, prioriza os recursos visuais e corporais, com vistas a suplantar barreiras linguísticas. Voltando-se para o próprio discurso feminista em teatro, desperta nossa atenção para as diferentes acepções de gênero em cada uma das culturas envolvidas e convida à reflexão sobre a necessidade de se assumir uma perspectiva "relativa" no procedimento

multicultural, na tentativa de desmontar o enfoque "branco, europeu, colonialista" que sustenta o eixo cultural dominante (do qual o feminismo e o teatro feminista, por vezes, são porta-vozes).

Observando o contexto brasileiro, a lista de (in)conclusões só não é mais extensa porque uma certeza logo se faz evidente: a presença das mulheres no teatro brasileiro atual é distante do questionamento das hierarquias de gênero e suas implicações para a cultura e para as artes. Ainda que povoem a cena em grande número, as mulheres não ocupam, em sua maioria, posições de poder dentro dos grupos (por exemplo, assumindo atividades de dramaturgia e direção), nem encontram nas entidades e associações de classe espaço para o questionamento sobre sua participação no mundo e no teatro. Ao que parece, elas concordam tacitamente em atuar na profissão teatral como esta se apresenta e não buscam a mobilização em torno da questão identitária e suas formas de representação no teatro. Mesmo na pesquisa teórica, o teatro nacional, se comparado às outras humanidades, engatinha nesse questionamento.

Essa "cordialidade feminina" seria uma conclusão possível, se não fosse parcial e se não perpetuasse uma espécie de inverdade. Ainda que amplamente festejada pelo meio teatral, a participação das mulheres merece destaque quando respeita as hierarquias de gênero e classe e concorda com as normas sociais de alinhamento entre sexo biológico, comportamento de gênero e opção sexual. O percurso histórico da participação feminina no teatro nacional, envolto numa aura de democracia de gênero que se embasa no mito do "matriarcado" do teatro brasileiro, oculta as explicações reais para o distanciamento das mulheres de teatro de reivindicações sobre sua situação, bem como sua recusa em tematizar o cruzamento entre teatro e gênero; recorte que, em outras praças, vem motivando inúmeras descobertas estéticas e políticas, já descritas nesta pesquisa.

O desprestígio do teatro feminista nacional espelha o desprestígio do teatro político de um modo geral, num quadro histórico e econômico que vem se estendendo e tornando-se mais complexo desde os anos 1960. A relação entre teatro e feminismo no Brasil sempre foi peculiar, em decorrência de uma série de contingências históricas, tanto relativas ao campo do teatro quanto à tradição nacional de engajamento político.

Assim como em outros países da América Latina, o feminismo brasileiro dividiu-se de início em pequenos núcleos; o que, se por um lado, abriu

espaço para a diversidade, por outro, dificultou a ação coletiva e a identidade do movimento. Atrelado ao engajamento de esquerda e à luta de classes, os grupos feministas sofreram diretamente a ação coercitiva do governo militar, que acabou por dispersar as manifestações em torno das questões específicas das mulheres. O fechamento político, que atingiu tanto as ações engajadas quanto a liberdade de expressão no teatro, terminou por interromper o diálogo, ainda engatinhando, entre a prática criativa das mulheres e a discussão em torno de seu lugar na sociedade brasileira.

O renascimento da inquietude no teatro, já nos anos 1980, após o gradual "distensionamento" político, coincide com a ampliação da presença das mulheres e com sua afirmação na investigação estética, na dramaturgia, na direção e na interpretação (principalmente, nas formas híbridas, como as realizadas pelas criadoras voltadas para o teatro-dança). Ainda assim, a retomada de uma consciência política não acontece. Algumas ações apontam para o foco num "teatro das mulheres" (um prototeatro lésbico, um ou outro festival de criação feminina etc.), mas sem a necessária continuidade. Talvez a crítica teatral ou os estudos acadêmicos pudessem ter reaquecido essa reflexão, ou alertado para seu esquecimento na pratica teatral; ambas as áreas, porém, também corroboraram para a exclusão do questionamento de gênero da cena.

O que se vê hoje nos palcos nacionais é a tematização do "lugar da mulher" sem que se considere a submissão histórica das mulheres, imposta pelo enquadramento sexista das sociedades ocidentais capitalistas. Quanto a colocações mais atualizadas, como as flutuações de identidade, a instabilidade do sujeito, a abertura à pluralidade de discursos etc., estas simplesmente não aparecem nos tablados. O teatro que tematiza a chamada "condição feminina", nos palcos nacionais "comerciais", torna cotidiana e sem nenhum estranhamento a desvalorização das mulheres na sociedade brasileira e reproduz modelos passadistas de representação do feminino.

A disposição é totalmente diversa nos grupos que empregam o teatro como ferramenta para a transformação social, grupos que poderiam ser considerados "heroicos". O Mal Amadas, o Agni e o Loucas de Pedra, convivendo com todas as dificuldades de sua posição "marginal" (artistas "em vias de profissionalização", sem apoio oficial, sem reconhecimento crítico etc.), são uma reserva de engajamento na arte teatral. O contexto nacional, contudo, colabora para que esses coletivos fiquem distanciados da pesquisa

de linguagem, mantendo-os apartados, inclusive, do trabalho realizado por outros grupos recentemente interessados na temática pró-feminista, em consonância com a pesquisa formal.

Os núcleos Kiwi, Atuadoras e Marias da Graça representam o esboço dessa retomada na produção do Rio de Janeiro e de São Paulo, embora não tenham compreendido a força presente no estreitamento de parcerias com outros coletivos, em torno de uma proposta mais ampla no que diz respeito à relação entre teatro e gênero no Brasil (ainda que fosse para repensar criticamente a viabilidade dessa relação). Imagino que isso ainda ocorrerá, em breve. Mas, talvez não.

Como o cruzamento entre processo criativo em teatro e gênero feminino não acontece em outro lugar a não ser no teatro que é feito e que está "em feitura", a adversidade da realidade poderia encerrar o presente trabalho com um bilhete de pêsames, enterrando o interesse da discussão junto com sua (in)conclusão. A essência do feminino não existe. O conceito de teatro feminino tem data de validade vencida. O movimento feminista perdeu força e luta por rever-se em seus pressupostos ideológicos e formas de ação. O *backlash* parece não ter fim e os meios de comunicação de massa insistem em proclamar a derrocada do feminismo. As feministas que sobraram têm bigode. As artistas mulheres parecem recusar classificações a partir de critérios de identidade. As identidades estáveis foram enterradas com Deus. O teatro tem preocupações aos montes e mal pode questionar sua função social...

Enquanto essas conclusões, com maior ou menor grau de "verdade", ganham espaço nesta folha de papel, as mulheres continuam, contudo, em atuação. Muitas dessas artistas, até então desconhecidas para mim, vêm demonstrando com suas criações novas possibilidades para a discussão da "identidade feminina" e das políticas de gênero na cena, ecoando a realidade da criação artística, as relações de produção no mundo do teatro e na sociedade, e os papéis sexuais neste novo milênio. Curiosamente, a originalidade dos traçados estéticos que seus trabalhos "inauguram" colabora para as dificuldades de classificação e para as resistências críticas; ficam, assim, par a par com a tendência à marginalidade mercadológica, que também trazem em seu bojo.

As criações dessas artistas, com seu radicalismo estético, deslizam em relação ao cânone das artes, entre si (com suas singularidades), e quanto a qualquer formulação de gênero avessa ao pluralismo e à instabilidade. Um

mapeamento dessa produção pede uma historiografia descrita em termos de deslizamentos, em vez da tradicional classificação topográfica da criação das mulheres. Vê-las em conjunto, no entanto, cria a materialidade de um *corpus* que, ao ser partilhado, revela suas próprias ferramentas analíticas – evitando, assim, definições que restrinjam "a produção" *a priori*. Quando qualifica esse *modus operandi* (que não é "inocente", nem "essencial", nem "biológico"), "deslizamento" torna-se conceito, ao mesmo tempo que abre caminho para a descrição de procedimentos.

Ainda neste trabalho, foram descritos alguns procedimentos encontrados em três campos distintos: as *performers*, as atrizes-criadoras e os núcleos de criação. Embora as suspeitas reveladas ainda há pouco joguem sua pá de cal no diálogo entre teatro e gênero, este insiste em reviver no corpo pulsante e sexuado das *performers*, numa série de radicalismos capazes de sacudir as quase certezas sombrias pintadas no parágrafo anterior. O mergulho na criação das *performers* oferece um universo de inspiração, que logra estender-se para a revisão da linguagem teatral, do ilusionismo da cena, da corporeidade, da separação entre as linguagens artísticas, da violência, dos padrões de comportamento sexual e da norma moral.

Abordadas aqui exatamente em função da inquietação que geram, as *performers* não se recusaram a fazer seu trabalho. Seus recursos e estratégias são vários. Tomam violentamente e despudoradamente o corpo de assalto e o colocam no centro da cena. Ampliam o discurso pessoal para o capital de mobilização política (em criações coletivistas, fundindo gênero e outras demarcações, ou ainda, rompendo com a separação ideológica entre público e privado). Exercitam a flutuação de identidades, com a criação de *personas*, e a partir daí questionam os estatutos da identidade, da subjetividade e da verdade da arte. Aproximam-se da fabulação, mas buscando modelos que rompam com a narrativa teatral tradicional. Não é revolução de pequeno calibre.

De outra forma, Julia Varley, Iben Rasmussen e Roberta Carreri também provocam a criação teatral, num aspecto basilar para a discussão de gênero feminino, que é o das hierarquias no processo criativo. Fazem isso "de dentro da lei", visto que atuam num dos coletivos mais destacados e reconhecidos internacionalmente, e cujo diretor, do sexo masculino, é proclamado um dos "mestres vivos" do teatro ocidental, na linhagem de Stanislavski e Grotowski (o que movimenta, também, volume suficiente de controvérsias).

Em seus solos e espetáculos-demonstração, as atrizes do Odin Teatret constroem uma voz pessoal na criação artística e transformam a relação com a direção, tornando-se responsáveis pela geração de partituras de ações físicas e vocais, fundamentais para a elaboração do espetáculo final. Varley, Rasmussen e Carreri compartilham com Barba a tarefa de seleção de elementos e organização da semiose. Embora não destituam de importância o diretor, deitam por terra a ideia de dominação.

No caso dessas atrizes, a problematização da troca entre diretor e intérprete no processo teatral encontra paralelo no atrito entre o texto dramático e a textualidade da cena. Os procedimentos que desenvolvem, expressos em seus depoimentos e aulas-espetáculo, permitem que sejam avaliadas como criadoras de um outro modelo de dramaturgia, bem como de uma acepção diferenciada para a personagem dramática. Como a consideração de uma corporeidade "pensante" é parte de seu processo de criação, pode-se afirmar que ampliam a arte das mulheres, englobando em suas conquistas a constituição de um pensamento corporificado na cena.

Os papéis de redescobrir as estórias das mulheres nas artes cênicas, estreitar laços de colaboração e gerar outras oportunidades criativas vêm sendo abraçados pelo Magdalena Project. O Magdalena é vitorioso também na missão de construção de uma rede internacional, avessa ao modelo hierárquico que engessa muitas instituições e impede sua transformação em face dos diferentes contextos sociais e culturais onde atua. Basta ver sua disseminação por todo o mundo e a multiplicidade de ações que inspira para conferir essa importância, até mesmo no Brasil.

A diversidade da produção das mulheres não constitui um fenômeno passível de ser abarcado por um único termo. Ainda assim, a conceituação em aberto não auxilia sua delimitação. Isso quer dizer que sua descrição depende de outro tipo de arsenal, mais permeável às variações formais e mais atento aos procedimentos criativos e às diferentes poéticas formuladas pelas criadoras.

Esse trabalho apresenta também duas propostas. A primeira é a formulação de imagens encarnadas, que guardam a intenção de descrever e conceituar as diversas performatividades de gênero emergentes na cena contemporânea – sem retirar sua instabilidade –, assim como seu aspecto prático (elas são soluções do "teatro em processo"). A segunda proposta configura-se como uma reflexão sobre o aumento dos graus de conectividade do corpo, sugerindo que o "teatro das mulheres" é um tipo de objeto que

convoca um corpo complexo, no qual os processos biológicos, psicológicos, socioculturais e expressivos não podem ser separados.

Quando me debrucei sobre os termos "teatro da mulher", "teatro feminista" e "teatro feminino", em meados de 2009, confesso que não buscava uma conclusão, mas sim investigava minha própria realidade de mulher fazedora de teatro. Certamente, acreditava que essa reflexão não apontava para meu próprio umbigo, mas dialogava com preocupações de outras mulheres e homens que partilham comigo esse tipo de interesse no campo do teatro. O questionamento teórico vinha também misturado com o desejo de ver constituída uma prática teatral apta a viabilizar aos sujeitos ali envolvidos, das coxias à plateia, a construção de seus sonhos mais elevados e o contato com suas mais profundas baixezas. Sonhos e baixezas não estão em outro lugar senão em seres encarnados, e não se manifestam de outra forma senão nos e pelos corpos, em relação a outros corpos. Não existe melhor lugar para sua expressão, numa dimensão que ecoe o humano, senão a cena.

Essa utopia é apreciada no trecho final, onde está relatada a experiência de construção do espetáculo *Gato sem rabo*. O processo de *Gato sem rabo* foi destacado não porque a montagem atingiu conclusões que nunca esperei encontrar, ou porque tem a mesma competência de outras obras aqui detalhadas, mas porque o processo criativo ali vivenciado fez aflorar toda sorte de perguntas que rondaram também o presente trabalho. Além disso, tive ali a posição privilegiada de proponente da criação, de dramaturga e de atriz. Ou seja, não haveria melhor local para depositar minha utopia pessoal, nem posição mais propícia à verificação das dificuldades de realizá-la materialmente.

Aproveitando a imagem do andrógino, oferecida pela obra original de Virginia Woolf (*A Room of One's Own*) que inspirou o espetáculo, procuro resumir, por fim, o projeto de concepção de um teatro que possibilite questionar como homens e mulheres transitam no mundo, fora dos conceitos binários e das afirmações estáticas sobre a constituição do sujeito. O teatro do andrógino é uma manobra que implica na transformação de hábitos e convenções teatrais a eles atreladas. Ele é uma interrogação, porque é o convite a uma ação. É um processo vivo de pensamento. O teatro do andrógino é um projeto inconcluso, atento para as particularidades dos indivíduos e para as possibilidades de coalizão entre suas diversidades. A especificidade que sugere será fruto do exercício de quantas sensibilidades aceitarem sua estranheza e sua proposta de tradução na forma de diferencial artístico.

Referências

A ARTE DA CORAGEM. Entrevista com Marina Abramovic. *Revista E*: publicação do Sesc SP, São Paulo, ano 13, n. 5, p.32-3, nov. 2006. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas/revistas_link.cfm?edicao_id=262&Artigo_ID=4110&IDCategoria=4607&reftype=2>. Acesso em: 7 set. 2007.

ABOS, M. Antonio Fagundes dirige Marília Gabriela em *Aquela mulher*. *O Globo*, Rio de Janeiro, 13 out. 2008. Disponível em: <http://oglobo.globo.com/cultura/mat/2008/10/13/antonio_fagundes_dirige_marilia_gabriela_em_aquela_mulher_-585918997.asp>. Acesso em: 25 fev. 2009.

ABRAM, N. *Intersectional Aesthetics:* Black British Women's Theatre (1981-2011). UK, 2013. Thesis (PhD) – Department of English Literature, University of Reading.

ABRAMO, B. Ditadura: dossiê das mulheres mortas e desaparecidas políticas a partir de 1964. *Aldeia Planetária*, 1997. Disponível em: <http://www.aldeiaplanetaria.com.br/astro-sintese/dossie.htm>. Acesso em: 20 mar. 2009.

ABUJAMRA, A. et al. *Arena, Oficina, Anchieta e outros palcos*. São Paulo: Lazuli/Sesc, 2005.

ACADEMIA PETROPOLITANA DE LETRAS. Galeria – Maria Eugênia Celso. Petrópolis, [19-]. Disponível em: <http://www.apcl.com.br/>; <http://www.apcl.com.br/noticias/coluna_meugenia.htm>. Acesso em: 8 jan. 2009.

ACCAMPO, E. *Blessed Motherhood, Bitter Fruit:* Nelly Roussel and the Politics of Female Pain in Third Republic France. Baltimore: The Jhup, 2006.

ACTIONS of Transfer: Women's Performance In The Americas. PRESENTED BY THE UCLA. Center for Performance Studies. Los Angeles: University of California, 20-23 nov. 2008. Disponível em: <http://128.97.175.48/actions/actions.html>. Acesso em: 20 fev. 2009.

ADRIÃO, K. G.; TONELI, M. J. F.; MALUF, S. W. O movimento feminista brasileiro na virada do século XX: reflexões sobre sujeitos políticos na interface com as noções de democracia e autonomia. *Revista Estudos Feministas*, v.19, n.3, 2012, p.661-82. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2011000300002/21235>. Acesso em: 10 out. 2017.

AIR GALLERY. Disponível em: <http://www.airgallery.org/index.cfm?fuseaction=main.page&pagename=history&pageid=147>. Acesso em: 5 jan. 2009.

ALBUQUERQUE, J. et al. (orgs.). Centro Popular de Cultura da UNE. In: ______. *Enciclopédia Itaú Cultural* – teatro. São Paulo: Itaú Cultural, 2008a. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=cias_biografia&cd_verbete=459>. Acesso em: 10 out. 2008.

______. Teatro independente. In: ______. *Enciclopédia Itaú Cultural* – teatro. São Paulo: Itaú Cultural, 2008b. Disponível em: <http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia_teatro/index.cfm?fuseaction=conceitos_biografia&cd_verbete=621>. Acesso em: 10 out. 2008.

ANASTÁCIO, S. M. G. The soundtrack of *Orlando* as a microcosm of Potter's filmic adaptation. *Cadernos de Tradução*, Florianópolis, v.2, n.16, p.221-229, 2005. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/traducao/article/view/6741/6214 >. Acesso em: 20 set. 2017.

ANDERSON, L. M. *Black feminism in contemporary drama*. Champaign, IL: University of Illinois Press, 2008.

ANDERSON, P. Spoleto Festival USA – review: Laurie Anderson's "Moby" – the big blubber. *CNN Interactive Arts Critic*, Atlanta, 4 jun. 1999. Disponível em: <http://www.cnn.com/SHOWBIZ/Arts/9906/04/review.spoleto.laurie/>. Acesso em: 20 nov. 2008.

ANDRADE, A. L. V. de. À guisa de prefácio. In: ______. *Margem e centro*: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo/Rio de Janeiro: Capes/Unirio/Perspectiva, 2006a, p.11-21.

______. Margem e centro: a dramaturgia de Leilah Assunção, Maria Adelaide Amaral e Ísis Baião. São Paulo; Rio de Janeiro: Capes: UniRio: Perspectiva, 2006b.

______.; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008.

ANDRADE, V. Teatro e militância sufragista no Brasil do século XIX. 1: o papel de Josefina Álvares de Azevedo. *Revista Acervo Histórico*, Assembleia Legislativa de São Paulo, São Paulo, 2004. Disponível em: <http://www.triplov.com/teatro/Valeria-Andrade/2006/Militancia.htm>. Acesso em: 8 nov. 2008.

APETESP. Disponível em: <http://www.apetesp.org.br/premio_apetesp2.htm>. Acesso em: 30 nov. 2008.

ARMSTRONG, A. E.; JUHL, K. (Ed.). *Radical Acts:* Theatre and Feminist Pedagogies of Change. San Francisco: Aunt Lute, 2007.

ARNDT, S.; BERNDT, K. *Words And Worlds*: African Writing, Literature, and Society – A Commemorative Publication in Honor of Eckhard Breitinger. Trenton, NJ: Africa World Press, 2007. Disponível em: <http://academic.sun.ac.za/drama/Afrikaans/Sentrum/Temple%20articles/For%20Eckhard%20Breitinger%20Festschrift.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2008.

A RODA começa a girar. Dentro, o eterno triângulo. In: ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL. *Nossos autores através da crítica*: dramaturgia feminina. São

Paulo: Museu Lasar Segall; Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997. p.33. [Originalmente publicado no *Jornal da Tarde*, São Paulo, p.28, 10 out. 1975].

ARTIPEDIA.ORG. *Tanya Mars*: A Performance Ikon at Lilith Performance Studio in Sweden. 24 abr. 2008. Disponível em: <http://artipedia.org/artsnews/exhibitions/2008/04/24/tanya-mars-a-performance-ikon-at-lilith-performance-studio-in-sweden/>. Acesso em: 24 nov. 2008.

AS LOUCAS DE PEDRA LILÁS. Disponível em: <http://www.loucas.org.br>. Acesso em: 21 set. 2008.

AS LOUCAS de Pedra Lilás: Women's Theater Takes to the Streets... And the World! *Women's Health Journal*, Latin American and Caribbean Women's Health Network, v.4, p.47-88, out./dez. 2001. Disponível em: <http://www.reddesalud.org/english>. Acesso em: 12 fev. 2009.

AS MARIAS DA GRAÇA. As Marias da Graça. *Clube da Calcinha*, São Paulo, 18 out. 2008, p.3. Disponível em: <http://www.meniquelli.com/erminia/festivaldepalhacas.pdf>. Acesso em: 5 jun. 2008.

______. Disponível em: <http://www.asmariasdagraca.com.br>. Acesso em: 4 fev. 2009.

ASLAN, Odette. *O ator no século XX*. Tradução de Rachel Araújo Fuser, Fausto Fuser e Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva. 2007.

ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL. *Nossos autores através da crítica*: dramaturgia feminina. São Paulo: Museu Lasar Segall/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997.

ASTON, E. Finding a Tradition: Feminism and Theatre History. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.35-40.

______. *A Feminist Theatre Practice*: A Handbook. London/New York: Routledge, 1999.

AUGSBURG, T. Orlan's Performative Transformations of Subjectivity. In: PHELAN, P.; LANE, J. (orgs.). *The Ends of Performance*. New York/London: New York University Press, 2008. p.285-314.

AUGUSTO, S. Agora ninguém entra. *O Pasquim*, Rio de Janeiro, ano VII, n.329, p.24, 17-23 out. 1975.

AUSLANDER, P. Orlan's Theatre of Operations. *Theater Forum International Theatre Journal*, San Diego, CA, v.7, p.25-31, 1995.

______. Boal, Blau, and Brecht: The Body. In: ______. *From Acting to Performance*. New York:Routledge, 1997. p.98-106.

AUSTIN, G. Feminist Theories: Paying Attention to Women. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.136-42.

AVGKOS, J. Toot toot. *ArtForum*, New York, maio 1994. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n9_v32/ai_15484709/pg_2?tag=artBody;col1>. Acesso em: 20 dez. 2008.

BACHELARD, G. *A água e os sonhos*: ensaio sobre a imaginação da matéria. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

BADINTER, E. *Rumo equivocado*: o feminismo e alguns desvios. Trad. Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2005.

BALME, C. Além do estilo: tipologias de análise da *performance*. Trad. Tânia Brandão e Ana Bevilaqua Penna Franca. *O Percevejo*, Departamento de Teoria do Teatro, Unirio, Rio de Janeiro, ano 7, n.7, p.132-43, 1999.

BARBA, E.; SAVARESE, N. (orgs.). *The Secret Art of the Performer*: A Dictionary of Theatre Anthropology. Trad. Richard Fowler e Katie Dymoke. London/New York: Routledge, 1991.

BARD, C.; SELLIER, G.; NIEPCE, J. et al. Qu'est-ce que le féminisme culturel? *Bulletin Archives du Féminisme*, Paris, n.4, 2 sem. 2002. Disponível em: <http://www.archivesdufeminisme.fr/article.php3?id_article=20>. Acesso em: 12 dez. 2009.

BARTHES, R. The Death of the Author. In: ______. *Image, music, text*. Trad. Stephen Heath. London: Fontana, 1977. p.142-8.

BARROS, I. de. Mulheres conquistam espaço como diretoras de espetáculos em Pernambuco. *Diário de Pernambuco* [on-line], 30 mar. 2016. Disponível em: <http://www.diariodepernambuco.com.br/app/noticia/divirtase/46,51,46,61/2016/03/30/internas_viver,635768/mulheres-conquistam-espaco-como-diretoras-de-espetaculos-em-pernambuco.shtml>. Acesso em: 20 mai. 2016.

BASSETT, K. *Progress in Flying Machines*, BAC, London; *A Room of One's Own*, Hampstead. *The Independent*, Theatre and Dance, London, 25 nov. 2001. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/theatre-dance/reviews/progress-in-flying-machines-bac-london-bra-room-of--ones-own-hampstead-london-618191.html>. Acesso em: 15 jan. 2009.

BASSNETT, S. *Magdalena*: International Women's Experimental Theatre. Oxford: Berg, 1989.

BASTOS, N. de S. O círculo de mulheres brasileiras em Paris: uma experiência feminista no exílio, usos do passado. XI Encontro Regional de História, 2006, Rio de Janeiro. *Anais*... Rio de Janeiro: Anpuh, 2006. p.1-6.

BATE-PAPO UOL: em entrevista a Marcelo Tas, Mônica Martelli aconselha: "não dê na primeira noite!". *Uol Entretenimento*, São Paulo, 4 maio 2007. Disponível em: <http://entretenimento.uol.com.br/ultnot/2007/05/04/ult4326u170.jhtm>. Acesso em: 18 ago. 2008.

BATES, Ü. et al. (orgs.). *Women's Realities, Women's Choices*: An Introduction to Women's Studies. 3 ed. New York/Oxford: Oxford University, 2005.

BAUMAN, Z. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BAYLEY, C. Performance/A Certain Level of Denial ICA, London. *The Independent*, Arts & Entertainment, London, 27 set. 1995. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/performance--a-certain-level-of-denial-ica--london-1603086.html>. Acesso em: 10 nov. 2008.

______. When All the World's a Stage: When Is a Theatre Not a Theatre? When It's a Timber Yard, Herb Garden or Kitchen. Clare Bayley Visits the Barclays New Stages Festival. *The Independent*, Arts & Entertainment, London, 1 jun. 1994. Disponível em: <http://www.independent.co.uk/arts-entertainment/when-all-the- worlds--a-stage-when-is-a-theatre-not-a-theatre-when-its-a-timber-yard-herb-garden--or-kitchen-clare-bayley-visits-the-barclays-new-stages-festival-1419701.html>. Acesso em: 8 fev. 2009.

BEACH, C. *Staging Politics and Gender* – French Women Drama, 1880-1923. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2005.

BEAUVOIR, S. de. *O segundo sexo*. 1: fatos e mitos. 7. ed. Tradução de Sérgio Milliet. São Paulo: Difel, 1980.

BECHTOLD, B. More than *A Room* and *Three Guineas:* Understanding Virginia Woolf's Social Thought. *Journal of International Women's Studies*, v.1, n.2, p.1-11, 2000. Disponível em: <http://vc.bridgew.edu/jiws/vol1/iss2/1>. Acesso em: 20 set. 2017.

BENJAMIN, W. *Understanding Brecht*. Tradução Anna Bostock. London/New York: Verso, 1998.

BENNETTS, L. The Arts Festival: An International Sampler of Theater by Women. *The New York Times*, New York, 20 jun. 1988. Disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=940DE7DE1539F933A15755C0A96E948260>. Acesso em: 5 set. 2008.

BENNETT, S. Introduction to Part Eight. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.265-9.

______. *Theatre Audiences*: A Theory of Production and Reception. 2. ed. London/New York: Routledge, 1997.

BERGHAUS, G. From Video Art to Video Performance: The Work of Ulrike Rosenbach. In: GRAF, A.; SCHEUNEMANN, D. (eds.). *Avant garde critical studies, avant-garde film*. Amsterdam/New York: Rodopi, 2007. p.321-37.

BERNSTEIN, A. A *Casa com vista para o mar* de Marina Abramovic. *Sala Preta*, Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP, São Paulo, n.3, p.132-40, 2003.

______. A *performance* solo e o sujeito autobiográfico. *Sala Preta*, Departamento de Artes Cênicas, ECA-USP, São Paulo, ano 1, n.1, p.91-103, 2001.

BERSON, M. Women at the Helm: In Leadership Posts once Reserved for Men, They're Challenging Our Assumptions about Sex and Power. In: MARTIN, C. (Ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.61-78.

BEZERRA, K. da C. Amores de *abat-jour:* a cena teatral brasileira e a escrita de mulheres nos anos vinte. *Latin American Theatre Review*, v.35, n.1, p.75-87, fall 2001. Disponível em: <https://journals.ku.edu/index.php/latr/article/view/1360>. Acesso em: 8 out. 2008.

BHABHA, H. K. *The Location of Culture*. 2. ed. London; New York: Routledge, 2004.

BLACKMORE, S. *The Meme Machine*. New York/Oxford: Oxford University, 1999.

BLAU, H. *To All Appearances*: Ideology and Performance. New York/London: Routledge, 1992.

BLAY, E. A. 8 de março: conquistas e controvérsias. *Revista Estudos Feministas* [on--line], v.9, n.2, p. 601-607, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2001000200016&script=sci_arttext>. Acesso em: 5 fev. 2016.

BLOCH, M.; BLOCH, J. H. Women and the Dialectics of Nature in Eighteenth-Century French Thought. In: MACCORMACK, C.; STRATHERN, M. (eds.). *Nature, culture and gender*. Cambridge: Cambridge University, 1980. p.25-41.

BLOOM, L. *With Other Eyes*: Looking at Race and Gender in Visual Culture. Minnesota: University of Minnesota, 1999.

BLYTH, I.; SELLERS, S. *Helene Cixous*: Live Theory. London/New York, Continuum, 2004.

BOAL, A. *Jogos para atores e não-atores*. 5. ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BODY MISSING. Disponível em: <http://www.yorku.ca/BodyMissing>. Acesso em: 24 nov. 2008.

BOHADANA, E. Nos mitos, a unidade fundamental: perda ou fantasia? In: JACOBINA, E.; KÜHNER, M. H. (orgs.). *Feminino* – masculino no imaginário de diferentes épocas. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p.13-40.

BONFITTO, M. Sentido, intensão, incorporação: primeiras reflexões sobre diferentes práticas interculturais no trabalho do ator. *Sala Preta,* Departamento de Artes Cênicas, ECA-SP, São Paulo, n.5, p.23-9, 2005.

BORIE, M. Le Fantôme ou lê théâtre qui doute. Paris: Actes Sud/Académie Expérimentale des Théâtres, 1997.

BOURCIER, M.-H. *Sexpolitique*: queer zone. Paris: La Fabrique, 2005.

BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli, Silvia de Almeida Prado et al. Organização e introdução de Sérgio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.

______. *Masculine domination*. Trad. Richard Nice. Stanford, CA: Stanford University, 2001.

______. *A dominação masculina*. Trad. Maria Helena Kuhner. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.

BOX, L. C. Women's Theatre in the Algerian Diáspora. In: BANHAM, M.; GIBBS, J.; OSOFISAN, F. (eds.). *African Women Theatre*. Oxford/Bloomington/Johannesburg: Indiana University/ Witwatersrand University, 2002. p.3-14.

BOYD, C. Karen Finley: A Certain Level of Denial. *TMA Review Archive,* Melbourne, 13 fev. 1994. Disponível em: <http://tma-archive.blogspot.com/1994/02/karen-finley-certain-level-of-denial.html>. Acesso em: 5 fev. 2009.

BRAGANÇA JR., Á. A.; MARQUES, C. de R. *Uma mulher antes de Hildegard*: aspectos do martírio cristão na obra de Rosvita von Gandersheim. [Rio de Janeiro],

[2005?]. Disponível em: <http://www.hildegardadebingen.com.ar/Bragan%E7a_br.htm>. Acesso em: 4 fev. 2009.

BRAND, P. Z.; KORSMEYER, C. (eds.). *Feminism and tradition in aesthetics*. Pennsylvania: The Pennsylvania University, 1995.

BRANDÃO, T. A musa do alçapão: Maria Della Costa e a cena moderna. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.177-208.

______. As modernas companhias de atores. In: SILVA, T. B. da (org.). *O teatro através da história*. v. 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p.225-6.

______. Visionários ou alienados. *Revista da USP* – Dossiê Teatro, São Paulo, n.14, p.28-33, jun./jul./ago. 1992.

BRATHWAITE, E. K. *The Development of Creole Society in Jamaica, 1770-1820*. Oxford: Clarendon, 1971. p.310. Disponível em: <http://www.rlwclarke.net/Courses/LITS2306/2007-2008/08DBrathwaiteDevelopmentofCreoleSocietyinJamaica.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2009.

BRECHT, B. *The Brecht Modern Theatre is the Epic Theatre*. In: WILLETT, J (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Transl. by John Willett. New York: Hill and Wang, 1992. p.33-42.

______. *Alienation Effects in Chinese Acting*. In: WILLETT, J (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Transl. by John Willett. New York: Hill and Wang, 1992. p.91-99.

______. *Interview with an Exile*. In: WILLETT, J (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Transl. by John Willett. New York: Hill and Wang, 1992. p.65-69.

______. *Theatre for Pleasure, or Theatre for Instruction*. In: WILLETT, J (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Transl. by John Willett. New York: Hill and Wang, 1992. p.69-77.

______. *The Street Scene*. In: WILLETT, J (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Transl. by John Willett. New York: Hill and Wang, 1992. p. 121-129.

______. *From the Mother Courage Model*. In: WILLETT, J (ed.). *Brecht on Theatre – The Development of an Aesthetic*. Transl. by John Willett. New York: Hill and Wang, 1992. p.215.222.

BRITH GOF. Disponível em: <http://metamedia.stanford.edu/~mshanks/brithgof/>. Acesso em: 19 fev. 2009.

BRITAIN EXPRESS. *History:* Elizabethan Theatre. Cheltenham, Gloucestershire, UK, [2006?]. Disponível em: <http://www.britainexpress.com/history/elizabethan-theatre.htm>. Acesso em: 4 fev. 2009.

BRITO, S. Fernanda Montenegro: uma trajetória. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.163-76.

BROWN, V. Vesta Tilley, 1864-1952. In: ______. *The Women of Brighton & Hove*. Brighton, UK, [200-?]. Disponível em:<http://www.womenofbrighton.co.uk/vestatilley.htm>. Acesso em: 5 dez. 2008.

BUTLER, J. *Problemas de gênero*: feminismo e subversão da identidade. Trad. Renato Aguiar. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

______. Burning Acts – Injurious Speech. In: PARKER, A.; SEDGWICK, E. K. *Performativity and Performance*. New York/London: Routledge/The English Institute, 1995. p.197-227.

______. *Bodies that Matter*: On the Discursive Limits of "Sex". New York: Routledge, 1993.

CAFEZEIRO, E.; MELLO, Z. et al. *Dyonisos – Estudos Teatrais*. Rio de Janeiro, ano XXIV, n.22, dez. 1975.

CAMPOS, O. S. de. Teatro é arma contra violência à mulher. *Mercado* Ético, São Paulo, 17 jul. 2008. Disponível em: <http://mercadoetico.terra.com.br/arquivo/teatro-e-arma-contra-violencia-a-mulher/>. Acesso em: 20 out. 2008.

CANADIAN THEATRE ENCYCLOPEDIA. Athabasca (Canada): Athabasca University, publicada a partir de 1996. Disponível em: <http://www.canadiantheatre.com/dict.pl?term=La%20Nef%20des%20Sorcieres>. Acesso em: 9 fev. 2009.

CANNING, C. The Legacies of Feminist Theatres in the USA. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.202-6.

CARLSON, M. *Teorias do teatro:* estudo histórico-crítico, dos gregos à atualidade. Trad. Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Editora Unesp, 1997.

CARR, C. "Telling the Awfullest Truth": An Interview with Karen Finley. In: HART, L.; PHELAN, P. (eds.). *Acting Out*: Feminist Performances. Ann Arbor: The Michigan University, 1993a. p.153-60.

______. Unspeakable Practices, Unnatural Acts: The Taboo Art of Karen Finley – 1986. In: HART, L.; PHELAN, P. (eds.). *Acting Out*: Feminist Performances. Ann Arbor: The Michigan University, 1993b. p.141-51.

CARREIRA, A. Teatro de grupo: reconstruindo o teatro? *Revista da Ceart – da Pesquisa*, Florianópolis, v.3. n.1, ago. 2007/jul. 2008. Disponível em: <http://www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_andre.pdf>. Acesso em: 10 jun. 2008.

CARRERI, R. A Handful of Characters. In: ADAMS, G. et al. (eds.). *The Open Page*: Theatre-Women-Character. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 2003. p.44-55.

CASCAPERA, J. Estreia o espetáculo *Ovo,* uma teatralização do conto de Clarice Lispector *O Ovo e a Galinha – a metáfora do sacrifício feminino. Revista IN On Line*, São Paulo, 6 out. 2004. Disponível em: <http://www.revistainonline.com.br/ler_noticia_cultura.asp?secao=30¬icia=4353>. Acesso em: 20 ago. 2008.

CASE, S.-E. Towards a New Poetics. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader In Gender And Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.143-8.

______. Towards a Butch-Femme Aesthetic. In: ABELOVE, H.; BARALE, M.; HALPERIN, D. (eds.). *The lesbian and gay studies reader*. New York/London: Routledge, 1993. p.294-306.

______. Towards a Theory of Women's Theatre. In: SCHIMID, H.; VAN KERSTEREN, A. *Linguistic and Literary Studies in Eastern Europe.* v. 10: The Semiotics of Drama and Theatre. Amsterdam/Philadelphia: John Benjamins, 1984. p.445-66.

CASSETTARI, A. P. *O Palco* entrevista Antônio Petrin. *O Palco*, 2005. Disponível em: <http://www.opalco.com.br/foco.cfm?persona=materias&controle=132>. Acesso em: 25 mar. 2009.

CASTELNUOVO, S.; GUTHRIE, S. *Feminism and the Female Body*: Liberating the Amazon Within. Boulder, CO/London: Lynne Rienner, 1998.

CASTRO, B. *Confissões das mulheres de trinta*. Guimarães, Portugal, 2008. Disponível em: <http://www.brunocastro.org/2008/11/confissoes-das-mulheres-de-30.html>. Acesso em: 9 fev. 2009.

CAVALCANTI, V. R. S. Mulheres em ação: revoluções, protagonismo e práxis dos séculos XIX e XX. *Proj. História*, São Paulo, v.30, p.243-64, jun. 2005. Disponível em http://www.pucsp.br/projetohistoria/downloads/volume30/14-Artg--(Vanessa%20Simon).pdf. Acesso em 05 fev. 2016.

CEVASCO, M. E. *Dez lições sobre estudos culturais*. São Paulo: Boitempo, 2003.

CHADWICK, W. *Women, Art and Society (World of Art)*. New York: Thames and Hudson, 1997.

CHAMPAGNE, L. *Out from Under*: Texts by Women Performance Artists. New York: Theatre Communications Group, 1990.

CHASE, P. Symbolism as Reference and Symbolism as Culture. In: DUNBAR, R.; KNIGHT, C.; POWER, C. (eds.). *The Evolution of Culture*: An Interdisciplinary View. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University, 2003. p.34-49.

CHIDGEY, R. Cunning Stunts: Women's Theatre in the 1970s and '80s. *The F Word*: Contemporary UK Feminism, 2008. Disponível em: <http://www.thefword.org.uk/reviews/2008/12/cunning_stunts>. Acesso em: 1 nov. 1008.

CHINOY, Helen Krick. Art versus Business: The Role of Women in American Theatre. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.24-30.

______. Art versus Business: the role of women in American theatre. The Drama Review/TDR, Cambridge (MA), v. 24. n. 2, p.3-10, jun. 1980.

CHRISTIAN, B. T. *Black Feminist Criticism*: Perspectives on Black Women Writers. Oxford, UK: Pergamon, 1985.

CHRISTOFFERSEN, E. E.; FOWLER, R. *The Actor's Way*. Trad Richard Fowler. London/New York: Routledge/Taylor & Francis, 1993.

CIMA, G. G. *Performing Women*: Female Characters, Male Playwrights, and the Modern Stage. London/Ithaca: Cornell University, 1993.

CIXOUS, H. Aller à la mer. In: DRAIN, R. (org.). *Twentieth-Century Theatre*: A Sourcebook. London/New York: Routledge, 1995. p.133-5.

______. Coming to Writing. In: JENSON, D. (ed.). *"Coming to Writing" and Other Essays*. Trad. Sarah Connell, Deborah Jenson, Ann Liddle e Susan Sellers. Introdução

de Susan Rubin Suleiman. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University, 1991a. p.1- 58.

_______. The Author in Truth. In: JENSON, D. (ed.). *"Coming to Writing" and Other Essays*. Trad. Sarah Connell, Deborah Jenson, Ann Liddle e Susan Sellers. Introdução de Susan Rubin Suleiman. Cambridge/Massachusetts/London: Harvard University, 1991b. p.136-82.

_______. The Laugh of the Medusa. (extract). *Signs,* London, v.1, n.4, p.875-93, 1976. Disponível em: <http://employees.oneonta.edu/farberas/ARTH/ARTH_220/cixous_medusa.htm>. Acesso em: 5 jan. 2008.

______.; CLEMENT, C. *The Newly Born Woman*. v. 24. Minneapolis, MN: University of Minnesota, Theory and History of Literature Services, 1986.

CLEAN BREAK THEATRE. Disponível em:<http://www.cleanbreak.org.uk>. Acesso em: 14 fev. 2009.

CLEMENTS, A. Interviews. The NEA Four Revisited: Holly Hughes Shares Her Thoughts. May 28, 2013. In: *Hyperallergic*, 2013. Disponível em: <https://hyperallergic.com/71169/the-nea-four-revisited-holly-hughes-shares-her-thoughts/>. Acesso em: 10 out. 2017.

COCKIN, K. Introduction to Part One. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.19-24.

COELHO, G. Paulo Freire e o movimento de cultura popular. In: ROSAS, P. (org.). *Paulo Freire*: educação e transformação. Recife: Ufpe, 2002. p.31-95.

COELHO, N. N. *Dicionário crítico de escritoras brasileiras (1711-2001)*. São Paulo: Escrituras, 2000.

COHEN, R. *Performance* e contemporaneidade: da oralidade à cibercultura. In: FERREIRA, J. P. (org.). *Oralidade em tempo & espaço*: colóquio Paul Zumthor. São Paulo: Educ/Fapesp, 1999. p.225-39.

COHEN-CRUZ, J. Mainstream or Margin?: US Activist Performance and the Theatre of the Oppressed. In: ______. *Playing Boal:* theater, therapy, activism. New York: Routledge, 1994. p.110-123.

______.; GUINSBURG, J. Do teatro à *performance*: aspectos da significação da cena. In: SILVA, A. S. da (org.). *Diálogos sobre teatro*. São Paulo: Edusp, 1992. p.226-36.

CONNELL, R. W. *Gender and Power:* Society, the Person and Sexual Politics. California; Stanford: Stanford University, 1987.

CONNOLLY, R.; RALLEY, R. Brecht and the Disembodied Actor. *Studies in Theatre and Performance*, Bristol, v.28. n.2, p.91-110, 2008.

CONWAY, J. *A problemática do feminismo transnacional*: discutindo o futuro do feminismo no Fórum Social Mundial. 2007. Disponível em:<http://www.forumsocialmundial.org.br/noticias_textos.php?cd_news=424>. Acesso em: 11 jan. 2009. [Texto enviado como sugestão de capítulo para o livro *Transnationalizing women's movements: solidarities without borders*, de Pascale Dufour, Dominique Masson e Dominique Caouette. Columbia: UBC. (no prelo).]

COOPERATIVA PAULISTA DE TEATRO. Disponível no site da: <http://www.cooperativadeteatro.com.br/pageDinam.do?id=52>. Acesso em: 21 fev. 2009.

CORRÊA, M. Do feminismo aos estudos de gênero. *Cadernos Pagu*, Unicamp, Campinas, n.16, 2001. Dossiê Feminismo em questão, questões do feminismo, p.13-30.

CORRIS, M. Beep beep. *ArtForum*, New York, may 1994. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n9_v32/ai_15484709/pg_2?tag=artBody;col1>. Acesso em: 20 dez. 2008.

COSTA, A. A. A. O movimento feminista no Brasil: dinâmica de uma intervenção política. In: PISCITELLI, A.; MELO, H. P. de; MALUF, S. W.; PUGA, V. L. (orgs.). *Olhares feministas*, Brasilia: Edições MEC/Unesco, 2006. p.51-82.

COSTA, A. P. *A Legião da Mulher Brasileira e as festividades.* Rio de Janeiro, 2008. Disponível em: <http://www.flickr.com/photos/andre_so_rio/437424529/>. Acesso em: 22 set. 2008.

COSTA, S. G. Movimentos feministas, feminismos. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, UFSC, v.12, n. especial, p.23-36, set.-dez./2004. Disponível em: < https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/view/S0104-026X2004000300003 >. Acesso em: 5 fev. 2016.

COTTER, H. Adrian Piper: A Canvas of Concerns – Race, Racism and Class. *The New York Times*, New York, 24 dez. 1999. Disponível em: <http://www.asu.edu/cfa/wwwcourses/art/SOACore/piper-art-review.html>. Acesso em: 5 dez. 2008.

CRENSHAW, K. *Intersecionality:* The Double Bind of Race and Gender. Interview with Sheila Thomas. New York/Chicago/Washington: ABANET.ORG, 2004. Disponível em:<http://www.abanet.org/women/perspectives/Spring2004CrenshawPSP.pdf>. Acesso em: 20 dez. 2008.

______. Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence against Women of Color. In: FIREMAN, M. A.; MYKITIUK, R. (eds.).*The Public Nature of Private Violence*: The Discovery of Domestic Abuse. New York: Routledge, 1994. p.93-118.

______. Beyond Racism and Misoginy. Black Feminsm and 2 Live Crew. In: *Words That Wound:* Critical Race Theory, Assualtive Speech and the First Amendment. Boulde, CO: Westview, 1993. p. 111-132.

CROFT, S. *Women's Theatre List*. Disponível em: <http://www.susan.croft.btinternet.co.uk/Womens_theatre_list.htm>. Acesso em: 3 nov. 2008.

CRUZ, C.; ROMANO, L. R. V. *Gato sem rabo.* Texto do espetáculo de mesmo nome. São Paulo, 2007. Arquivo pessoal.

CURB, R. K. Re/Cognition, Re/Presentation, Re/Creation In Woman-Conscious Drama: The Seer, the Seen, the Scene, the Obscene. *Theatre Journal – Staging Gender*, Association for Theatre in Higher Education, New York, p.302-16, out. 1985.

DAEHN, R. Em seis dias em Brasília, o grupo dinamarquês Odin Teatret, do consagrado diretor Eugenio Barba, faz maratona de espetáculos e demonstrações de trabalho. *Correio Braziliense*, Brasília, DF, 24 jun. 2008. Disponível em: <http://www.ambbrasilia.um.dk/br/servicemenu/Noticias/EmSeiDiasEm

BrasliaOGrupoDinamarqusOdinTeatretDoConsagradoDiretorEugenioBarba-FazMaratonaDeEspetculosE.htm>. Acesso em: 15 nov. 2008.

DAVY, K. Reading Past the Heterosexual Imperative: *Dress Suits to Hire*. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.136-56.

______. From *Lady Dick* to Ladylike: The Work of Holly Hughes. In: HART, L.; PHELAN, P. *Acting Out:* Feminist Performances. Ann Arbor: The University of Michigan, 1993. p.55-84.

DAWKINS, R. Foreword. In: BLACKMORE, S. *The Meme Machine*. Oxford/New York: Oxford University, 1999. p.I-XX.

DEBROISE, O. Review – Allan Kaprow – Museum of Contemporary Art, Los Angeles, USA. *Frieze Magazine*, London, n.117, set. 2008. Disponível em: <http://www.frieze.com/issue/review/allan_kaprow/>. Acesso em: 15 jan. 2009.

DELEUZE, G.; GUATTARI, F. *A Thousand Plateaus*: Capitalism and Schizophrenia. Translation and Foreword by Brian Massumi. Minneapolis (MN): University of Minnesota Press, 1987.

______. *Mil platôs*: capitalismo e esquizofrenia. v. 1-5. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995-1997.

DERRIDA, J.; MCDONALD, C. Choreographies. In: GOELLNER, E. W.; MURPHY, J. S. (eds.). *Bodies of the Text*: Dance as Theory, Literature as Dance. New Jersey: Rutgers University, 1995. p.141-56.

DIAMOND, E. *Unmaking Mimesis*: Essays on Feminism and Theater. London/New York: Routledge, 1997. p.43-54.

______. The Shudder of Catharsis. In: PARKER, A.; SEDGWICK, E. K. Performativity and Performance. New York/London: Routledge/The English Institute, 1995. p.152-72.______. Performance and Cultural Politics. London: Routledge, 1996.

______. Mimesis, Mimicry and the "True-Real". Modern Drama, n.32, p.58-72, 1 mar. 1989.

______. (In)visible Bodies in Churchill's Theatre. *Theatre Journal – Feminist Diversions*, Washington, v.40, n.2, p.188-204, maio 1988.

______. Re: Blau, Butler, Beckett, and the Politics of Seeming. *The Drama Review*, New York, Massachusetts, v.44, n.4 (T168), p.31-43, 2000. Disponível em: < http://www.jstor.org/stable/1146860>. Acesso em: 13 out. 2008.

DISSE, D. Isabella Andreini. In: ______. *Other Women's Voices*: Translations of Women's Writing Before 1700. 7 jul. 2008. Disponível em: <http://home.infionline.net/~ddisse/andreini.html>. Acesso em: 4 fev. 2009.

DOANE, M. A. *Femme Fatale*: Feminism, Film Theory, Psychoanalysis. New York/London: Routledge, 1991.

DOLAN, J. *Unhappy Thespians*: A Manifesto on Training Theatre Students. Association for Theatre in Higher Education Conference, Denveron, ago. 2008. Disponível em: <http://feministspectator.blogspot.com/2008/08/unhappy-thespians-manifesto-on-training.html>. Acesso em: 26 nov. 2008.

______. Practicing Cultural Disruptions: Gay and Lesbian Representation and Sexuality. In: REINELT, J. G.; ROACH, J. R. (eds.). *Critical Theory and Performance*: Revised and Enlarged Edition. Ann Arbor: The University of Michigan, 2007. p.334-54.

______. In Defense of the Discourse – Materialist Feminism, Postmodernism, Poststructuralism and Theory. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996a. p.94-107.

______. *Presence and Desire*: Essays on Gender, Sexuality, Performance: Critical Perspectives on Women And Gender. Ann Arbor: University of Michigan, 1993.

______. Introductory Essay – Fathom Languages: Feminist Performance Theory, Pedagogy and Practice. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996b. p.1-20.

______. *The Feminist Spectator as Critic*. Ann Arbor: University of Michigan, 1988.

DOMARADZKA, N. Herstory : Feminist Theatre Festival at Theatre N16 6th & 7th of August. *Top London Theatre Opinion*, 17 jul. 2016. Disponível em: <http://www.toplondontheatre.com/4/category/herstory%20feminist%20theatre%20festival%20at%20theatre%20n16c79ea833f5/1.html>. Acesso em: 10 maio 2016.

DOÑA MUSICA'S Butterflies. A Performance by Odin Teatret (1997). Direção: Eugenio Barba. Produção: Lars Arnfred Film/Jan Rüsz. Holstebro: Odin Teatrets Forlag, 2002. 1 DVD (58 min), color.

DONKIN, E. Occupational Hazards: Women Playwrights in London, 1660-1800. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.65-9.

DONKIN, E.; CLEMENT, S. (eds.). *Upstaging Big Daddy*: Directing Theater as if Gender and Race Matter. Michigan: University of Michigan, 1993.

DONNA GIOVANNI. Adaptação e direção de Jesusa Rodríguez. Produzido por Jesusa Rodríguez, Liliana Felipe e Divas A. C. Direção musical de Alberto Cruzprieto. Cidade do México, 29 out. 1987. Disponível em: <http://hidvl.nyu.edu/video/NYUb13493731.html>. Acesso em: 14 set. 2008.

DORSON, M. *Comedy is Your Weapon*: Performance Artist Carmelita Tropicana's Oppositional Strategies. Michigan: University of Michigan, [2000-]. Disponível em: <http://sitemaker.umich.edu/mdorson/home>. Acesso em: 4 nov. 2008.

DORVAL, D.; LACROIX, S. et alli. Le mouvement des femmes au Québec. *Revue Politique aujourd'hui*, Paris, n.7-8, p.165-178, 1978. Disponível em: <http://classiques.uqac.ca/contemporains/dorval_denise_et_al/mouvement_femmes_qc/mouvement_femmes.html>. Acesso em: 9 out. 2017.

DRAGU, M. *La Dragu's cleaning dos and don'ts*. Toronto: FADO Performance Art Centre, 2000. Disponível em: <http://www.performanceart.ca/legends/dragu/cleantip.html>. Acesso em: 22 dez. 2008.

DUMMONT, F. Femmes, art et féminisme en France dans les années 1970. In: CARRIER, M. (ed.). *Sisyphe.Org*. Québec/Montréal: École Polytechnique Montréal,

11 abr 2005. Disponível em: <http://sisyphe.org/spip.php?article1696>. Acesso em: 3 jan. 2009.

DUNBAR, R.; KNIGHT, C.; POWER, C. (eds.). An Evolutionary Approach to Human Culture. In: ______. *The Evolution of Culture*: An Interdisciplinary View. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University, 2003. p.1-33.

DURING, S. *Cultural Studies*: a Critical Introduction. London/New York: Routledge, 2005.

DUVIGNAUD, J. *Sociologia do comediante*. Trad. Hesíodo Jacó. Rev. Guilherme Velho. Rio de Janeiro: Zahar, 1972.

EDELSTEIN, W. Homeland Insecurity. *UC Berkeley News*, Berkeley (CA), 29 out. 2008. Disponível em: <http://berkeley.edu/news/berkeleyan/2008/10/29_anderson.shtml>. Acesso em: 20 nov. 2008.

ELLEN TERRY and Edith Craig Database. Smallhythe Place/Hull: The University of Hull/British Library, 2006-2008. Disponível em: <http://www.ellenterryarchive.hull.ac.uk/>. Acesso em: 12 fev. 2009.

ENSLER, E. *Os monólogos da vagina*. Tradução de Fausto Woolff. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

EQUITY. History Panels. London, s.d. Disponível em: <http://www.equity.org.uk/AboutUs/PDF/EquityHistoryPanels.pdf>. Acesso em: 12 fev. 2009.

FADO PERFORMANCE ART CENTRE. *Artists List*: Margareth Dragu. Toronto: FADO Performance Inc. Disponível em: <http://www.performanceart.ca/index.php?m=people_details&id=116>. Acesso em: 24 maio 2009.

FARIA, J. R.; ARÊAS, V. S.; AGUIAR, F. W. *Décio de Almeida Prado*: um homem de teatro. São Paulo: Edusp, 1997.

FAURY, M. L. Fronteiras do masculino e do feminino, ou a androginia como expressão. *Cadernos Pagu*, Campinas, n. 5, p.165-78, 1995.

FAZENDO GÊNERO 8. Disponível em: <www.fazendogenero8.ufsc.br>. Acesso em: 1 jul. 2016.

FÉRAL, J. *Mise en scène et jeu de l'acteur*: entretiens – voix des femmes. Montreal: Québec Amérique, 2007.

______. Writing and Displacement: Women in Theatre. *Modern Drama*, v.27, n.4, p.549-63, 1984.

FERRIS, L. Cross-Dressing and Women's Theatre. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.165-9.

______. *Acting Women*: Images of Women In Theatre. Basingstoke: Macmillan, 1990.

FERRIS, L. (ed.). *Crossing the Stage*. London: Routledge, 1993.

FESTIVAL FEMINISTA DO PORTO. Disponível em: <https://festivalfeminista.wordpress.com/>. Acesso em 05 jul. 2016.

FEUERSTEIN, M. An Interview with Susana Torre. In: COLLEGE OF ARCHITECTURE AND URBAN STUDIES. *Newsletter*. Blacksburg (VA): CAUS,

[200-]. p.14-23. Disponível em:<http://www.caus.vt.edu/CAUS/Newsletters/asp/Uploads/torre.pdf>. Acesso em 15 dez. 2008.

FIADEIRO, M. A. Maria Lamas (1893-1983), comprovadamente jornalista. Tacitamente feminista. In: *Movimento feminista em Portugal*. Registro do seminário organizado pela União de Mulheres Alternativa e Resposta, Auditório do Montepio Geral, 5-6 dez. 1998, Lisboa. p.33-35. Disponível em: <http://www.umarfeminismos.org/feminismos/docs/seminariomovfeminista.pdf>. Acesso em: 4 jan. 2009.

FÍGARO, R. Uma dama na cena livre: entrevista com Eva Wilma. *Comunicação & Educação*, São Paulo, n.14, p.76-89, jan./abr. 1999. Disponível em: <http://revcom2.portcom.intercom.org.br/index.php/Comedu/article/view/4418/4140>. Acesso em: 15 dez. 2008.

FINN, R. Public Lives: Reno, Whose Eventful Life Is a One-Woman Show. *The New York Times*, New York, 16 maio 2002. Disponível em: <http://www.citizenreno.com/index.php?option=com_content&task=view&id=12&Itemid>. Acesso em: 21 maio 2008.

FLOCKEMAN, M. Women, Feminism and South African Theatre. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.218-22.

FLORES, P. O contato com uma tradição teatral. In: Fórum Virtual De Literatura E Teatro – Em Cena, Rio de Janeiro, 2006, UFRJ. Disponível em: <http://www.pacc.ufrj.br/literatura/arquivo/emcena_odin_teatret.php>. Acesso em: 15 nov. 2008.

FONSECA, C. (ed.). Encontro Internacional de Dramaturgos – Sbat. *Revista de Teatro*, Rio de Janeiro, ano 73, n.504, set. 1998.

FONTA, S. Dulcina de Moraes e a perenidade das estrelas. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.104-36.

FORSYTH, L. H. Self-Portrait of the Artist As Radical Feminist in Experimental Theatre: *Joie* by Pol Pelletier. *Recherches Théâtrales du Canadá*, Toronto, v.25, n.1-2, 2004. Disponível em: <http://www.lib.unb.ca/Texts/TRIC/bin/get9.cgi?directory=vol25_1_2/&filename=forsyth.htm>. Acesso em: 13 fev. 2009.

FOUCAULT, M. *História da sexualidade*. 1: A vontade de saber. 17. ed. Trad. Maria Thereza da Costa Albuquerque e J. A. Guilhon Albuquerque. Rio de Janeiro: Graal, 2006.

______. *Vigiar e punir*. Trad. Raquel Ramalhete. 32. ed. Petrópolis: Vozes. 1987.

FOUGEYROLLAS-SCHWEBEL, D. Movimentos feministas. In: HIRATA, Helena et al. (orgs.) *Dicionário crítico do feminismo*. São Paulo: Ed. Unesp, 2009. p.144-49.

FREEMAN, J. *The Women's Liberation Movement*: Its Origins, Structures and Ideas. American Historical Association, Boston, dez. 1970. Disponível em: <http://www.uic.edu/orgs/cwluherstory/jofreeman/feminism/liberationmov.htm>. Acesso em: 2 dez. 2008.

FRENKEL, V.; TUER, D.; ROBERTSON, C. The Story Is always Partial: A Conversation with Vera Frenkel. *Art Journal*, New York, v.57, n.4, p.3-15, 1998. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/777924>. Acesso em: 15 nov. 2008.

FRIEDAN, B. *The Feminine Mystique*. Introduction by Anna Quindlen. New York/London: W.W. Norton & Company, 1997.

______. The National Organization for Women's 1966 Statement of Purpose. *Now*, Washington, 1966. Disponível em: <http://www.now.org/history/purpos66.html>. Acesso em: 5 jan. 2009.

FRIEDMAN, S. (ed.). *Feminist Theatrical Revisions of Classic Works*. Jefferson, NC: Mc Farland, 2009.

FRUEH, J.; LANGER, C. L.; RAVEN,. *New Feminist Criticism:* Art, Identity, Action. New York: Icon, 1991.

FRY, C. *The Way of Magdalena*. Holstebro: Odin Teatrets Forlag/Open Page Publications, 2007.

FURLANI, J. *Educação sexual na sala de aula*. São Paulo: Autêntica, 2011.

FUSCO, C. Images. Description – *Better Yet When Dead*. 1997. Disponível em: <https://www.thing.net/~cocofusco/performance/betteryet/betteryet_text.htm>. Acesso em: 10 out. 2017.

______. *English Is Broken Here:* Notes on Cultural Fusion in the Americas. New York: New Press, 1995.

FUSS, D. The Risk of Essence. In: ROBINSON, H. (eds.). *Feminism* – Art – Theory: An Anthology 1968-2000. Malden (MA): Wiley-Blackwell, 2001. p.527-34.

GALVÃO, P. *Paixão Pagu*: a autobiografia precoce de Patrícia Galvão. São Paulo: Agir, 2005.

GARBER, M. The Logic of the Transvestite. In: KASTAN, D. S.; STALLYBRASS, P. *Staging the Renaissance*. New York: Routledge, 1991.

GARCIA, S. Margareth Rago – O Feminismo está na moda. Virou pop. Época, Especial A Primavera das Mulheres, n. 909, 9 nov. 2015, p.80-2.

GARDINER, C. What Share of the Cake? The Employment of Women in the English Theatre. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.97-102.

GARDNER, L. The Roaring Girl. *The Guardian*, London, 6 dez. 2000. Disponível em: <http://www.guardian.co.uk/stage/2000/dec/06/theatre.artsfeatures>. Acesso em: 15 fev. 2009.

GARLAND-THOMSON, R. *Extraordinary Bodies*: Figuring Physical Disability in American Culture and Literature. New York: Columbia University, 1997.

GENDER BATTLE. The impact of feminism in the art of the seventies. *Press Release – l'ecosistema della cultura contemporanea*, 13 set. 2007. Disponível em: <http://www.undo.net/cgi-bin/undo/pressrelease/pressrelease.pl?id=1189601592&day=1189634400>. Acesso em: 1 fev. 2009.

GHEZZI, D. R.; CATELLI, R. E. Indicadores quantitativos, pesquisas sobre hábitos culturais e políticas públicas da cultura. IV Seminário Internacional – Políticas

Culturais. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa. 2013. Disponível em: http://culturadigital.br/politicaculturalcasaderuibarbosa/files/2013/11/Daniela-Ribas-Ghezzi-et-alii-.pdf, Acesso em 05 jun. 2016.

GILSON-ELLIS, J. New Women Performance Writers: Rose English and Holly Hughes. *Journal of Gender Studies*, Hull, v.5, n.2, p.201-10, jul. 1996.

GLUSBERG, J. *A arte da performance.* Trad. Renato Cohen. São Paulo: Perspectiva, 1997.

GOLDBERG, M. From Stage to Page. *Notes on Be To Want:* A Performance Piece for Hypertext. New York, 1998. Disponível em: <http://english.ttu.edu/KAIROS/3.2/response/Kendall/goldberg/goldberg.htm#anchor206755>. Acesso em: 7 jan. 2009.

______. Straddling Discourses. In: DONKIN, E.; CLEMENT, S. (eds.). *Upstaging Big Daddy*: Directing Theater as if Gender and Race Matter. Michigan: University of Michigan, 1993. p.177-92.

GOLDBERG, R. L. *A arte da performance:* do futurismo ao presente. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

GOLDENBERG, M.; TOSCANO, M. *A revolução das mulheres*: um balanço do feminismo no Brasil. Rio de Janeiro: Revan, 1992.

GOMEZ, E. *Martha Wilson*: Before Performance Art Was a Movement, She Helped Push It – Interview. Michigan, fev. 2002. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1285/is_1_32/ai_82352403/>. Acesso em: 10 nov. 2008.

GONÇALVES FILHO, A. Marilena Ansaldi, dançando a aventura de uma vida intensa. In: ASSOCIAÇÃO MUSEU LASAR SEGALL. *Nossos autores através da crítica*: dramaturgia feminina. São Paulo: Museu Lasar Segall/Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional, 1997. p.19. [Originalmente publicado na *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 24 set. 1982.]

GOODMAN, L. British Feminist Theatres: To Each Her Own. In: ______.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.195-201.

______. *Contemporary Feminist Theatres*: To Each Her Own. Gender in Performance Series. London/New York: Routledge, 1994.

______.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.195-201.

GOODMAN, W. Reviews/Theater: from Cape Town, a Mix of Humor and Pain. *The New York Times*, New York, 24 jun. 1988. Disponível em: <http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=940DE4DD133BF937A15755C0A96E948260>. Acesso em: 20 maio 2008.

GOODWIN, R; LOUREIRO, A.; ZIRALDO et al. O corpo das mulheres é desarmado: entrevista com Heloneida Studart. *JB on-line*, Caderno B, Rio de Janeiro, 22 out. 2005. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2005/10/22/jorcab20051022005.html>. Acesso em: 1 abr. 2009.

GREELEY, L. Whatever Happened to the Cultural Feminists? Martha Boesing and At the Foot of the Mountain. *Theatre Survey*, American Society for Theatre Research, Cambridge, v.46, n.1, maio 2005. Disponível em: <http://journals.cambridge.org/download.php?file=%2FTSY%2FTSY46_01%2FS0040557405000049a.pdf&code=f563533fa367a5eb5e74d9e8bd98cb77>. Acesso em: 2 mar. 2009.

GREFFARD, M.; SABOURIN, J.-G. *Le Théâtre Québécois*. Québec: Éditions du Boréal, 1997.

GREINER, C. *O corpo*: pistas para estudos indisciplinares. São Paulo: Annablume, 2005.

______. Por uma dramaturgia da carne: o corpo como mídia da arte. In: BIÃO, A. et al. *Temas em contemporaneidade, imaginário e teatralidade*. São Paulo: Annablume, 2000. p.353-64.

GROSZ, E. *Sexual Subversions*: Three French Feminists. Australia: Allen & Unwin, 1989.

______. *Volatile Bodies*: Towards a Corporeal Feminism. Bloomington, Indiana: Indiana University, 1994.

GROSZ, Elisabeth. A Thousand Tiny Sexes: Feminism and Rhizomat. *Topoi*, n.12, p.167-179, 1999. Disponível em: <http://projectlamar.com/media/Grosz-A--Thousand-Tiny-Sexes-Feminism-and-Rhizomatics.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

GROTOWSKI, J. Exercícios (1969). In: FLASZEN, L.; POLASTRELLI, C. (orgs.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Sesc-SP: Fondazione Pontedera Teatro, 2001a. p.164-80.

______. O que foi (1970). FLASZEN, L.; POLASTRELLI, C. (orgs.). *O teatro laboratório de Jerzy Grotowski 1959-1969*. Trad. Berenice Raulino. São Paulo: Perspectiva: Sesc-SP: Fondazione Pontedera Teatro, 2001b. p.200-11.

GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. São Paulo: Grupo XIX/Funarte/Petrobras, 2006.

GUERRA, A. E. IV Encuentro de Mujeres en Escena. *La Ratonera*: Revista Asturiana de Teatro, El Entrego, n.13, jan. 2005. Disponível em: <http://www.la-ratonera.net/numero13/n13_mujeres.html>. Acesso em: 3 dez. 2008.

_______. V Encuentro de Mujeres en Escena. *La Ratonera*: Revista Asturiana de Teatro, El Entrego, n.17, maio 2006. Disponível em: <http://www.la-ratonera.net/numero17/n17_mujeres.html>. Acesso em: 3 dez. 2008.

GUERRA, A. E.; MARINAS, E. I Encuentro de Mujeres en Escena de Asturias. *La Ratonera*: Revista Asturiana de Teatro, El Entrego, n.5, maio 2002. Disponível em: <http://www.la-ratonera.net/numero5/n5_mujeres.html>. Acesso em: 3 dez. 2008.

GUERRILLA GIRLS. *Oh! The Joys of Being a Women Playwright!* New York, 1999. Disponível em:<http://www.guerrillagirlsontour.com>. Acesso em: 20 fev. 2009.

GUIMARÃES, C. Violeta Vita, jogo de interpretação entre duas atrizes impressionantes. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 1995. Disponível em: <http://www.ciaquadrinhos.com.br/portfoliociaquadrinhos.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2008.

GUSSOW, M. Review/Theater: Of Women and the Ruling Class (Men?). *The New York Times*, New York, 1991. Disponível em: <http://www.nytimes.

com/1991/03/05/theater/review-theater-of-women-and-the-ruling-class-men.html>. Acesso em: 15 jan. 2009.

GUZIK, A. Um exercício de memória: dramaturgia brasileira anos 80. *Revista da USP* – Dossiê Teatro, São Paulo, n.14, p.10-5, jun.-jul.-ago. 1992.

HALLIDAY, F. *Duas feministas pioneiras:* iraniana, libanesa, universais. Trad. Omar L. de Barros Filho. Rev. Sylvia Bojunga. London, 20 abr. 2008. Disponível em: <http://www.tlaxcala.es/pp.asp?lg=po&reference=5197>. Acesso em: 10 dez. 2008.

HAMMER, B. Artist's Statement (1991). In: RECKITT, Helen (ed.). *Art and Feminism*. Survey by Peggy Phelan. London: Phaidon Press Limited, 2001. p.213.

HAMMOND, H. *Wrappings, Essays on Feminism, Art, and the Martial Arts*. New York: TSL, 1984.

HAMPTON, W. Review/Theater. A sendup of "Streetcar". *The New York Times*, New York, 11 mar. 1991. Disponível em: <http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?res=9D0CEED8163BF932A25750C0A967958260>. Acesso em: 12 set. 2008.

HAPGOOD, E. R. Explanatory note. In: STANISLAVSKI, C. *Building a Character*. Trad. Elizabeth Reynolds Hapgood. New York: Routledge/Theatre Arts Book, 1949. p.3. Disponível em: <http://www.educ.msu.edu/DWongLibrary/CEP991/Stanislavski-Note.pdf>. Acesso em: 12 out. 2008.

HARAWAY, D. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century (1985). In: RECKITT, H. (ed.). *Art and Feminism*. Survey by Peggy Phelan. London: Phaidon, 2001. p.245.

______. A Cyborg Manifesto: Science, Technology, and Socialist-Feminism in the Late Twentieth Century. In: ______. Simians, Cyborgs and Women: The Reinvention of Nature. New York: Routledge, 1991. p.149-81. Disponível em: <http://www.stanford.edu/dept/HPS/Haraway/CyborgManifesto.html>. Acesso em: 3 dez. 2008.

HARPER, P. The First Feminist Art Program: A View from the 1980's (1985). In: ROBINSON, H. (ed.). *Feminist-Art-Theory, an Anthology 1968-2000*. Malden (MA)/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing Culture, 2001. p.126-30.

HARRIS, G. *Staging Femininities*. Manchester: Manchester University, 1999.

HART, L. Motherhood According to Karen Finley: The Theory of Total Blame. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.108-19.

HATLEY, B. Hearing Women's Voices, Contesting Women's Bodies in Post New Order Indonesia. *Intersections: Gender and Sexuality in Asia and the Pacific*, Gender Relations Centre, Research School of Pacific and Asian Studies, College of Asia and the Pacific, Australian National University, n.16 mar. 2008. Disponível em: <http://intersections.anu.edu.au/issue16/hatley.htm>. Acesso em: 20 dez. 2008.

HATTON, E. Women in the American Theatre: Actresses and Audiences, 1790-1870. *Journal of Social History*, 1996. p.1-3. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m2005/is_n3_v29/ai_18498220>. Acesso em: 6 fev. 2009.

HAUPTFLEISCH, T. South African Theatre: An Introductory Overview. In: ARNDT, S. (ed.). *Words and Worlds*: African Writing, Literature, and Society – A Commemorative Publication in Honor Of Eckhard Breitinger. Trenton (NJ): Africa World, 2007. Disponível em: http://academic.sun.ac.za/drama/Afrikaans/Sentrum/Temple%20articles/For%20Eckhard%20Breitinger%20Festschrift.pdf. Acesso em: 5 jun. 2008.

HAYDEN, D. Genders Matters. Prefaces. In: ROTKOPF, E. *Women Faculty Forum*. Gender Matters: Women and Yale in Its Third Century. New Haven: Yale University/Women Faculty Forum (WFF), maio 2003. p.19-20, Disponível em: <http://www.yale.edu/wff/gendermatters/pdf/GM_Hayden.pdf>. Acesso em: 2 fev. 2009.

HEARTNEY, E. *Bad girls* at the New Museum – Various Artists – New York, New York – review of exhibitions. *Art in America*, New York, nov. 1994. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_n11_v82/ai_15918973>. Acesso em: 20 dez. 2008.

HELIODORA, B. Um monólogo bem humorado e inteligente. *O Globo*, Rio de Janeiro, 16 maio 2005. Segundo Caderno. Disponível em: <http://www.digproducoes.com.br/?sec=21&news=14>. Acesso em: 18 ago. 2008.

HERCULANO-HOUZEL, S. A diferença que realmente importa. O Estado de S.Paulo, São Paulo, 27 mar. 2005. Aliás, J-6.

HOFSTADTER, D. *The Love Affair as a Work of Art*. New York: Macmillan/Farrar/Straus & Giroux, 1996.

HOLANDA, H. B. de; HERKENHOFF, P. (org. e textos). *Manobras radicais.* São Paulo: Associação Amigos do CCBB-SP, 2006.

HOLDEN, S. Review/Theater; Laurie Anderson, All Alone in America. *The New York Times*, New York, 6 out. 1989. Disponível em: <http://www.nytimes.com/1989/10/06/theater/review-theater-laurie-anderson-all-alone-in-america.html>. Acesso em: 20 nov. 2008.

HOLLEDGE, J. Innocent Flowers no More: The Changing Status of Women in Theatre. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (org.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.92-6.

HOLLEDGE, J.; TOMPKINS, J. *Women's Intercultural Performance*. London/New York: Routledge, 2000.

HOLMES, M. M. Gender and Agency: Reconfiguring the Subject in Feminist and Social Theory. *Canadian Journal of Sociology Online*, Peterborough, set./out. 2001. Disponível em:em: <http://www.cjsonline.ca/reviews/genderagency.html>. Acesso em: 7 jan. 2009.

HOWARD, J. E. Crossdressing, The Theatre and Gender Struggle in Early Modern England. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.47-51.

HOWE, E. English Actresses in Social Context: Sex and Violence. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.60-4.

HUTCHISON, A. 2 Cents: Meltdown – Laurie Anderson at the Royal Festival Hall South Bank. In: THE PHYSICS ROOM.ORG. *The Physics Room:* A Contemporary Arts Project Space, Christ Church, New Zealand, jun. 1997. Disponível em <http://www.physicsroom.org.nz/2cents/melt.htm>. Acesso em: 20 nov. 2008.

HYDE, A. Bodies of Law. Princeton, NJ: Princeton University, 1997.

IRIGARAY, L. *This Sex Which is not One*. Trad. Catherine Porter e Carolyn Burke. Ithaca, NY: Cornell University, 1985.

______. The Invisible of the Flesh: A Reading of Merleau-Ponty, "The Intertwining – The Chiasm". In: IRIGARAY, L. *An Ethics of Sexual Difference*. London/New York: Continuum International, 1984. p.127-53.

ISAAK, J. A. *Feminism & Contemporary Art*: The Revolutionary Power of Women's Laughter. London: Routledge, 1996.

______. In Praise of Primary Narcissism: The Last Laughs of Jo Spence and Hannah Wilke. In: SMITH, S.; WATSON, J. (eds.) *Interfaces*: Women, Autobiography, Image, Performance. Ann Arbor: The University of Michigan, 2003. p.49-68.

ITZIN, C. *Pornographie*: Women, Violence and Civil Liberties. Oxford: Oxford University, 1994.

______. *Stages in the Revolution*: Political Theatre in Britain since 1968. London: Methuen, 1980.

IVEY, P. E. *Harmony Hammond*: In the Succeeding Silence. Queer Cultural Center, Tucson, AZ, 2002. Disponível em: <http://www.queerculturalcenter.org/Pages/Hammond/HammonEssay.html>. Acesso em: 3 jan. 2009.

JACOMEL, F. Feminilidades em construção no teatro sul-americano (1975-1984). In: Seminário Internacional Fazendo Gênero, 8, 25-28 mar. 2008, Florianópolis. *Anais...* Florianópolis: UFSC, 2008. 1 CD-ROM.

______. Leituras do feminismo brasileiro na peça teatral *Homem não entra*. In: Encontro Regional De História – O Historiador E Seu Tempo, 18, 24-28 jul. 2006, Assis. *Anais...* Assis: Anpuh/SP, 2006. 1 CD-ROM.

JAGOSE, A. Masculinity without Men: Interview with Judith Halberstam. *Genders Journal*, Colorado, n.29, 1999. Disponível em: <http://www.genders.org/g29/g29_halberstam.html>. Acesso em: 10 jan. 2009.

JAKUBOWSKA, A. The Attractive Banality of Natalia LL's "Consumer Art" (1972–1975). *Nordlit –Temanummer: Centre-Periphery. The Avant-Garde and the Other*, n.21, Tromso, p.241-8, 2007. Disponível em: <http://septentrio.uit.no/index.php/nordlit/article/view/1763>. Acesso em: 9 out. 2017.

JEUDY, H.-P. *O corpo como objeto de arte*. Trad. Tereza Lourenço. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.

JONES, A. Feminism, Incorporated: Reading "Post-Feminism" in an Anti-Feminist Age (1992). In: RECKITT, H. (ed.). *Art and Feminism*. Survey by Peggy Phelan. London: Phaidon, 2001. p.260-2.

______. Postfeminism, Feminist Pleasures, and Embodied Theories of Art. In: FRUEH, J.; LANGER, C. L.; RAVEN, A. (eds.). *New Feminist Criticism:* Art, Identity, Action. New York: HarperCollins, 1993. p.16-41.

JORDANOVA, L. J. Natural Facts: A Historical Perspective on Science And Sexuality. In: MACCORMACK, C.; STRATHERN, M. (eds.). *Nature, culture and gender*. Cambridge: Cambridge University, 1980. p.42-69.

JUNG, C. G. (orgs.). *O homem e seus símbolos.* Trad. Maria Lúcia Pinho, 6. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

______. *Symbols of Transformation*. v. 5. London: Routledge & Kegan Paul, 1956.

JUNQUEIRA, T. Maio de 68: Roda Viva de Zé Celso. *Revista O Grito!,* Recife, 19 maio 2008. Disponível em: <http://www.revistaogrito.com/page/19/05/2008/maio-de-68-roda-viva-de-ze-celso/>. Acesso em: 2 jun. 2008.

KAPROW, A.; KELLEY, J. (eds.). The Legacy of Jackson Pollock (1958). In: *Essays on the Blurring of Art and Life*. California: University of California, 2003. p.1-9.

KARANTONIS, P. Takarazuka Is Burning: Music Theatre and the Performance of Sexual and Gender Identities in Modern Japan. In: SYMONDS, D.; BURROWS, G. (eds.). *Studies in Musical Theatre*. v. 1. Portsmouth: University of Portsmouth; Hampshire: Intellect Books, 2007. p.153-65.

KARR, J. A Room Of One's Own *and Modern Fiction*. Huntsville: University of Alabama, 2002. p.1-8. Disponível em: <http://www.uah.edu/woolf/AROO_Jon_Karr.PDF>. Acesso em: 15 jan. 2009.

KATZ, H. T. *Um, dois, três, a dança é o pensamento do corpo*. 1994. Tese (Doutorado em Comunicação e Semiótica) – Pontifícia Universidade Católica, São Paulo, 1994.

KAUFFMAN, L. S. Cutups in Beauty School – and Postscripts, January 2000 and December 2001. In: SMITH, S.; WATSON, J. *Interfaces*: Women, Autobiography/Image/Performance. Michigan: University of Michigan, 2002. p.103-31.

KERR, R. *Borderline Crossings*: Dissecting Isabella Andreini's Queer Bod(ies). Alberta, 1998. Disponível em: <http://www.ualberta.ca/~englishd/kerr.htm>. Acesso em: 4 fev. 2009.

KERSHAW, B. British Theatre and Economics, 1979-1999. In: KRUGER, L. (Ed.). *Theatre Journal – Theatre and Capital*, Baltimore, Maryland, v.51, n.3, p.267-83, out. 1999.

KIRSCHNER, J. R. You and I: The Art of Ketty La Rocca. *ArtForum International Magazine*, New York, p.1-6, mar. 1993. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n7_v31?pnum=6&opg=13904352&tag=artBody;col1>. Acesso em: 9 jan. 2009.

KIWI CIA. DE TEATRO. *Book – Carne.* São Paulo, 2008a. Disponível em: <http://ciakiwicarne.files.wordpress.com/2008/08/book-carne-baixa.pdf>. Acesso em: 20 fev. /2009.

______. *Pensar o teatro:* blog *A Carne.* São Paulo, 2008b. Disponível em:<http://www.kiwiciadeteatro.com.br/pensar-o-teatro/blog-a-carne-1/>. Acesso em 20 fev. 2009.

KLEIN, J.; MONTANO, L. *Letters from Linda M. Montano*. London/New York: Routledge, 2005.

KLONARIS, M.; THOMADAKI, K. *Dissident B*: Freeing The Gaze From Norms on a Cinematic and Visual Arts Practice. [2000-]. Disponível em: <http://www.women.it/quarta/workshops/spectacles2/klonaristhomadaki.htm>. Acesso em: 15 dez. 2008.

KNIGHT, C. Sex and Language As Pretend-Play. DUNBAR, R; KNIGHT, C.; POWER, C. (eds.). *The Evolution of Culture*: An Interdisciplinary View. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University, 2003. p.228-47.

KOZEL, S. Multi-Medea: Feminist Performance Using Multimedia Technologies. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.299-302.

KRAUSS, R. Antivision. *October – George Bataille*: Writings on Laughter, Sacrifice, Nietzsche, Un-knowing, Massachusetts, v.36, p.147-54, 1986. Disponível em: <http://www.jstor.org/>. Acesso em: 4 jan. 2009.

______. Cindy Sherman: Untlited. In: KRAUSS, R. *Bachelors*. Cambridge, MA/London: MIT Press, 2000. p.101-59.

KRISTEVA, J. *In the Beginning Was Love*: Psychoanalysis and Faith. Trad. Arthur Goldhammer. New York: Columbia University, 1987.

______. The True-Real. In: MOI, T. (Ed.). *The Kristeva Reader*. New York: Columbia University, 1986. p.216-37.

______. *Powers of Horror*: An Essay on Abjection. Trad. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University, 1982.

______. *Desire in Language*: A Semiotic Approach to Literature and Art. Ed. Leon S. Roudiez. New York: Columbia University, 1980.

KRYSINSKI, W. Un désordre sophistiqué: rêves et métamorphoses de la théâtralité moderne. In: *Puck*: la marrionette et les autres arts. v. 4 – Des corps dans l'espace. Charleville-Mézières: Institut de la Marionnette, 1992. p 13-20.

KUHN, A. *The Power of Image:* Essays on Representation and Sexuality. London: Routledge, 1987.

KÜHNER, M. H. *Catálogo de dramaturgia brasileira*. 1995-. Disponível em:<http://www.kuhner.com.br/catalogo>. Acesso em: 22 nov. 2008.

KURIA, M. Contextualizing Women's Theatre in Kenya. In: BANHAM, M.; GIBBS, J.; OSOFISAN, F. (eds.). *African Women Theatre*. Oxford/Bloomington/Johannesburg: Indiana University/ Witwatersrand University, 2002. p.47-57.

LABAKI, A. Os diretores e a direção do teatro. *Revista da USP* – Dossiê Teatro, São Paulo, n.14, p.22-27, jun.-jul.-ago. 1992.

LACQUEUR, T. *Inventando o sexo*: corpo e gênero, dos gregos a Freud. Tradução de Vera Whately. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

LAKOFF, G.; JOHNSON, M. *Philosophy in the Flesh:* The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought. New York: Basic Books, 1999.

______. *Women, Fire and Dangerous Things*: What Categories Reveal about Mind. Chicago: University of Chicago, 1987.

LAS REINAS CHULAS. Disponível em: <http://lasreinaschulas.com/reinaschulas--ac/>. Acesso em: 5 fev. 2016.

LAURIE ANDERSON. Disponível em: <http://www.laurieanderson.com/>. Acesso em: 5 fev. 2009.

LAURETIS, T. de. *The Practice of Love*: Lesbian Sexuality and Perverse Desire. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1994.

______. *Technologies of Gender:* Language, Discourse, Society. Basingstoke, Hampshire: Palgrave Macmillan, 1989.

______. Sexual Indifference and Lesbian Representation. *Theatre Journal*, Baltimore (Maryland), v.40, n.2, p.155-77, maio 1988. Disponível em: <http://links.jstor.org/sici?sici=0192-2882%28198805%2940%3A2%3C155%3ASIALR%3E2.0.CO%3B2-9>. Acesso em: 5 jan. 2008.

______. The Technology of Gender. In: RAKOW, L.; WACKWITZ, L. *Feminist Communication Theory:* Selections in Context. California/London/New Delhi: Sage, 1987. p.214-36.

______. *Alice Doesn't, Feminism, Semiotics, Cinema (Language, Discourse, Society)*. Bloomington: Indiana University Press: Midland Book, 1984.

LAVINAS, L. Gênero, cidadania e adolescência. In: MADEIRA, F. R. (orgs.). *Quem mandou nascer mulher?* Estudos sobre crianças e adolescentes pobres no Brasil. Rio de Janeiro: Record/Rosa dos Tempos, 1996. p.11-44.

LEADER, G. E. Actresses Found a Women's Theatre. *The New York Times*, New York, 13 abr. 1913. Disponível em: <http://query.nytimes.com/mem/archive--free/pdf?_r=1&res=9507E5DB173FE633A25750C1A9629C946296D6CF>. Acesso em: 20 nov. 2008.

LEDESMA, V. *Cleyde Yáconis, dama discreta*. São Paulo: Imprensa Oficial, 2004. (Coleção Aplauso).

LE FIL COMUNICAÇÃO. Seminário Democratizar a Comunicação para Democratizar a Vida Social. In: INSTITUTO PATRÍCIA GALVÃO. *Onde tem violência, todo mundo perde*. São Paulo: Instituto Patrícia Galvão, 2008. Disponível em: <http://www.patriciagalvao.org.br/novo2/seminariodemocratizar.htm>. Acesso em: 15 jan. 2009.

LEHMAN, J. *Virginia Woolf* (1975). Trad. Isabel do Prado. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1989. (Coleção Vidas Literárias).

LEITE, L. B. *A mulher no teatro brasileiro*. Rio de Janeiro: Espetáculo, 1965.

LEITE, M. M. *A outra face do feminino*. São Paulo: Ática, 1984.

LEPIQUE, M. Presente de inauguração. *Mulher Cooperada Wordpress*, 26 fev. 2010. Disponível em: <https://mulhercooperada.wordpress.com/page/2/>. Acesso em: 16 set. 2017.

______. Feministas e petistas, o que acham do governo?. In: *Atuadoras*: arte, reflexão e ação pró igualdade de gêneros. São Paulo, 22 abr. 2008. Disponível em: <http://

atuadoras.wordpress.com/2008/04/22/feministas-e-petistas-o-que-acham-do-governo/>. Acesso em: 10 dez. 2008.

______. A menina foi pra London... In: ATUADORAS. *Arte, reflexão e ação pró-igualdade de gêneros*. São Paulo, 6 ago. 2008a. Disponível em: <http://atuadoras.wordpress.com/2008/08/06/a-menina-foi-pra-london/>. Acesso em: 10 dez. 2008.

______. E ela me refletiu. In: ATUADORAS. ATUADORAS. *Arte, reflexão e ação pró-igualdade de gêneros*. São Paulo, 29 maio 2008b. Disponível em: <http://atuadoras.wordpress.com/2008/05/29/e-ela-me-refletiu/>. Acesso em: 10 dez. 2008.

LESSA, P. O feminismo lesbiano em Monique Wittig. *Revista Ártemis*, João Pessoa, v.7, p.93-100, dez. 2007. Disponível em: <http://www.prodema.ufpb.br/revistaartemis/numero7/artigos/artigo_10.pdf>. Acesso em: 4 dez. 2008.

LESSA, R. *Interpretação sobre trecho do livro* Sobre o humanismo*, de Martin Heidegger*. 2006. Disponível em: <http://asquintas.blogspot.com/2006_05_01_archive.html/>. Acesso em: 9 ago. 2008.

LEWIS, K. Playing for power. *BBC Home*: electric journal, London, 8 dez. 2008. Beds, herts and bucks: Theatre and dance Disponível em: <http://www.bbc.co.uk/threecounties/content/articles/2008/11/27/playing_for_power_feature.shtml>. Acesso em: 12 fev. 2009.

LIMA, B. D. T. de C. Desventuras da subversão: Oswald de Andrade, o Teatro Oficina e os dois momentos de *O Rei da Vela*. *PROA: Revista de Antropologia e Arte*, v.1, n.4, 2012/2013. Disponível em: <http://www.revistaproa.com.br/04/?page_id=92>. Acesso em:02 set. 2016.

LIMA, M. de. Tendências atuais do teatro. *Revista da USP* – Dossiê Teatro, São Paulo, n.14, p.16-21, jun.-jul.-ago. 1992.

LIMA, R. Rainha(s): duas atrizes em busca de um coração: o melhor embate feminino da temporada. *Dykerama.com.*, São Paulo,23 mar. 2009. Disponível em: <http://dykerama.uol.com.br/src/?mI=1&cID=54&iID=2323&nome=Rainha(s)_–_Duas_atrizes_em_busca_de_um_coração>. Acesso em: 24 mar. 2009.

LIPPARD, L. No Regrets: An Art Critic Looks Back on the Hard-Won Achievements of Feminist Art And the Current State of Its Legacy. *Art in America International Review*, New York, p.1-9, jun.-jul. 2007. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m1248/is_/ai_n25439108>. Acesso em: 20 dez. 2008.

______. The Pains and Pleasures of Rebirth: Women's Body Art (1976). In: RECKIT, H. (Ed.). *Art and Feminism*. Survey by Peggy Phelan. London: Phaidon, 2001. p.214-6.

LIVI, G. *As letras do meu nome*. Trad. e org. Rachel Gutiérrez. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

LONG, J. What Share of the Cake Now? The Employment of Women in the English Theatre (1994). In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London, New York: Routledge, 2003. p.103-7.

LONGFELLOW, H. W. A Psalm of Life. *PoemHunter.com*, Paris, [200-?]. Disponível em: <http://www.poemhunter.com/poem/a-psalm-of-life/>. Acesso em: 20 nov. 2008.

LOPEZ, I. Violência Invisível. *Revista Problemas Brasileiros*, São Paulo, nov.-dez. 1999. Disponível em: <http://www.sescsp.org.br/sesc/revistas_sesc/pb/artigo.cfm?Edicao_Id=69&breadcrumb=1&Artigo_ID=634&IDCategoria=830&reftype=1>. Acesso em: 18 ago. 2008.

LORBER, J. *Paradoxes of Gender*. New York/New Haven: Yale University, 1994.

LOURO, G. L.; NECKEL, J. F.; GOELLNER, S. V. (orgs.). *Corpo, gênero e sexualidade*: um debate contemporâneo na Educação. São Paulo: Vozes, 2003.

LUCKNER, C. Mônica Martelli faz série sobre dilemas femininos. *Folha de S.Paulo Online*, São Paulo, 21 nov. 2008. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u469999.shtml>. Acesso em: 5 dez. 2008.

LUIZ, M. O devido respeito ao sucesso excepcional. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 2007. Disponível em: <http://www.monicamartelli.com.br/>. Acesso em: 18 ago. 2008.

______. Mulher à caça de marido. *JB On-Line*, Rio de Janeiro, 16 ago. 2005. Disponível em: <http://jbonline.terra.com.br/jb/papel/cadernob/2005/08/15/jorcab20050815003.html>. Acesso em: 18 ago. 2008.

LUNA, A. C. Julia Varley: Helping Women To Find Their Voice: Actress Julia Varley Uses Theatre To Empower. She Talks to Andrea Cabrera Luna. *For a Change*, 1 fev. 2006. Disponível em: <http://www.articlearchives.com/a-change/20060201/1759047-1.html>. Acesso em: 3 dez. 2008.

LICIA, N. *Ninguém se livra de seus fantasmas*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

MACCORMACK, C. Nature, Culture and Gender: a Critique. In: MACCORMACK, C.; STRATHERN, M. (eds.). *Nature, Culture and Gender*. Cambridge: Cambridge University, 1980. p.1-24.

MACEDO, A. G. Pós-feminismo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.14, n.3, p.813-7, set.-dez. 2006. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rev/v14n3/a13v14n3.pdf>.Acesso em: 12 jan. 2009.

MACIEL, L. C. Teatro anos 70. In: RISÉRIO, A. (Org.). *Anos 70 – Trajetórias*, São Paulo: Iluminuras; Itaú Cultural, 2005, p.105-110.

______. *Anos 70*: trajetórias. São Paulo: Iluminuras: Itaú Cultural, 2005b. Disponível em: <http://tropicalia.uol.com.br/site/internas/leituras_marginalia3.php>. Acesso em: 20 dez. 2008.

MACCORMACK, C. Nature, Culture and Gender: A Critique. In: ______.; STRATHERN, M. (eds.). *Nature, Culture and Gender*.Cambridge: Cambridge University, 1980. p.1-24.

MACEDO, A. G. Pós-feminismo. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.14, n.3, p.813-7, set.-dez. 2006. Disponível em: <www.scielo.br/pdf/rev/v14n3/a13v14n3.pdf>.Acesso em: 12 jan. 2009.

MACRITCHIE, L. Rose English: a Perilous Profession. *Performance Research: A Journal of Performing Arts*, London, v.1 n.3, p.58-70, 1996.

MAGDALENA AOTEAROA. Disponível em: <http://www.magdalenaaotearoa.org.nz/>. Acesso em: 20 fev. 2009.

MAGDALENA SECOND GENERATION. Disponível em: <www.magdalena2da-generacion.blogspot.com>. Acesso em: 20 fev. 2009.

MAGDALENA SINGAPORE. Disponível em: <http://www.magdalenasingapore.com/>. Acesso em: 20 fev. 2009.

MAGALDI, S. *Iniciação ao teatro*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1985.

______.; VARGAS, M. T. *Cem anos de teatro em São Paulo*. São Paulo: Senac, 2000.

MAGGIO, S. Cúmplices da opressão. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. São Paulo: Grupo XIX: Funarte: Petrobras, 2006. p.95. [Crítica publicada no *Correio Braziliense,* 21 de janeiro de 2003.]

MAKWARD, C. P.; MILLER, J. G. (Eds.). *Plays by French and Francophone Women*. Michigan: University of Michigan Press, 1994.

MALPEDE, K. *Women in Theatre*: Compassion & Hope. New York: Drama Book, 1997.

MALUF, S. D.; AQUINO, R. B. (orgs.) *Olhares sobre textos e encenações*. Maceió/Salvador: Edufal. 2007.

MAMMERGREN, L. Different Personas: A History of One's Own. In: FOSTER, S. L. (ed.). *Choreographing History*. Bloomington, IN: Indiana University, 1995. p.185-92.

MARGOLIN, Deb. A Perfect Theatre for One: Teaching "Performance Composition". *The Drama Review*, v.41, n.2, p.68-81, Summer 1997. Disponível em: <https://www.debmargolin.com/info>. Acesso em: 10 out. 2017.

MARÍLIA GABRIELA estreia esta semana em palcos portugueses. *Lusa*: Agência de Notícias de Portugal S. A., 12 jun. 2007. Disponível em: <http://www.agencialusa.com.br/index.php?iden=8688>. Acesso em: 25 fev. 2009.

MARINIS, M. de. En quête de l'action physique, au théâtre et au delà du théâtre. *Degrés: Revue de synthèse à orientation sémiologique – la dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, n.97-98-99, p.c1-c20, 1999.

______. *The Semiotics of Performance*. Tradução de Áine O'Healy. Bloomington, IN: Indiana University Press, 1993.

MARKS, E.; DE COURTIVRON, I. (eds.). *New French Feminisms:* An Anthology. Amherst, MA: University of Massachusetts, 1980.

MARKS, P. Gently Turning the Tables on Critics. *The New York Times*, New York, 8 mar. 1997. Theatre Review. Disponível em: <http://theater2.nytimes.com/mem/theater/treview.html?html_title=&tols_title=CRITICAL%20MASS%20(PLAY)&pdate=19970308&byline=By%20PETER%20MARKS&id=1077011429666>. Acesso em: 12 mar. 2009.

MARTIN, C. *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance:* On and Beyond the Stage. New York; London: Routledge, 1996.

MARTIN-FUGIER, A. Aurore Evain, l'apparition des actrices professionnelles en Europe. Paris: L'Harmattan, 2001. 241p. (Univers Théâtral). In: CENTRE POUR L'EDITION ELECTRONIQUE OUVERTE. *Histoire, femmes et sociétés*. 2003. Disponível em: <http://clio.revues.org/index598.html>. Acesso em: 13 fev. 2009.

MASGRAU, L. La dramaturgie de l'acteur à Odin Teatret. *Degrés: Revue de synthèse à prientation sémiologique – la dramaturgie de l'actrice, Bruxelles*, n.97-98-99, p.g1--g46, 1999.

MATOS, F. *O filósofo e o comediante*: ensaios sobre literatura e filosofia na ilustração. Belo Horizonte: EdUFMG/Humanitas, 2001.

MATOS, L. T. de. *Teatro feminista no Brasil*: Loucas de Pedra Lilás. Projeto de pesquisa "Poéticas do feminino e do masculino: a prática teatral na perspectiva das teorias de gênero". Orientação da prof. dra. Maria Brígida de Miranda. Florianópolis, Udesc, 2008.

MAYA. V-Day: A Failure Of Feminism and Theater. In: TEN RED HEN. *Baking New Bread*. 16 fev. 2006. Disponível em: <http://www.tenredhen.net/2006/02/v--day-failure-of-feminism-and-theater.html>. Acesso em: 20 jan. 2009.

McNAY, L. *Foucault and Feminism*: Power, Gender and the Self. Oxford (UK): Somerville College, 1992.

MEHLMAN, B. K. *A Room of One's Own*. *CurtainUp*: The Internet Theater Magazine of Reviews, Features, Annotated Listings, 1999. Disponível em: <http://www.curtainup.com/roomown.html>. Acesso em: 15 jan. 2009.

MEICHES, M.; FERNANDES, S. *Sobre o trabalho do ator*. São Paulo: Perspectiva, 1988.

MENDES, S. C. *Anarquismo e feminismo*: mulheres anarquistas em São Paulo na Primeira República (1889-1930). II Fórum de Estudos Multidisciplinares. Franca: UniFacef, 2008. p.1-16. Disponível em: http://www.facef.br/novo/publicacoes/IIforum/Textos%20EP/Samanta%20Colhado%20Mendes.pdf. Acesso em 20 jan.2009.

______. *As mulheres anarquistas na cidade de São Paulo (1889-1930)*. Franca, 2010. Dissertação (Mestrado) –Faculdade de História, Direito e Serviço Social, Unesp. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/moratonoise/mendes-sasmulheresanarquistasnacidadedesopaulo18891930>. Acesso em: 05 fev. 2016.

MEREDITH MONK. Disponível em: <http://www.meredithmonk.org>. Acesso em: 5 fev. 2009.

MEETING GROUND THEATRE COMPANY. Disponível em: <http://www.meetingground.org.uk/frames.html>. Acesso em: 15 nov. 2008.

MEYER, M. Mulheres romancistas inglesas do século XVIII e romance brasileiro. In: ______. *Caminhos do imaginário no Brasil*. São Paulo: Edusp, 1993. p.45-72.

MEYER, M. *The Politics and Poetics of Camp*. London/New York: Routledge, 1994.

MICELI, S. Introdução: a força do sentido. In: BOURDIEU, P. *A economia das trocas simbólicas*. Trad. Sérgio Miceli, Silvia de Almeida Prado et al. Organização e introdução Sérgio Miceli. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007. p.I – LXI.

MICHALSKI, Y. *O teatro sob pressão*: uma frente de resistência. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

______.; TROTTA, R. *Teatro e Estado*: as companhias oficiais de teatro no Brasil: história e polêmica. São Paulo: Hucitec, 1999.

MIDGLEY, M. *Utopias, Dolphins and Computers*: Problems on Philosophical Plumbing. London: Routledge, 1996.

MILARÉ, S. *Antunes Filho e a dimensão utópica*. São Paulo: Perspectiva, 1994.

MILLARD, R. Performance Art/Best Seat in The House? Rose English's New Show Involves a Live Horse. But Can She Really Ride? Rose Millard Found Out. *The Independent on Sunday*, Arts and Entertainment, London, 29 jul. 1992.

MILLER, G. F. Sexual Selection for Cultural Displays. In: DUNBAR, R.; KNIGHT, C.; POWER, C. (eds.). *The Evolution of Culture*: An Interdisciplinary View. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University, 2003. p.71-91.

MILLETT, K. *Sexual Politics*. New York: Double Day, 1970.

MINH-HA, T. T. Women, Nature, Other: Writing Postcoloniality and Feminism. In: EAGLETON, M. (ed.). *Feminist Literary Theory*: A Reader. 2. ed. Oxford/Malden (MA): Blackwell, 1996. p.394-8.

______. *When the Moon Waxes Red:* Representations, Gender and Cultural Politics. London; New York: Routledge, 1991.

MIRANDA, M. B. de. Teatro feminista: da pesquisa à sala de aula. *Revista da Pesquisa*, Florianópolis, v.3, n.1, p.1-8, 2008. Disponível em: <www.ceart.udesc.br/revista_dapesquisa/volume3/numero1/cenicas/prof_brigida.pdf>. Acesso em: 15 jan. 2009.

______. *Playful Training*: Towards Capoeira in the Physical Training of Actors. Melbourne, 2003. Tese (Doutorado em Filosofia, Teatro e Drama) – School of Communication, Arts and Critical Enquiry, Faculty of Humanities and Social Sciences, La Trobe University.

MIRZOEFF, N. *Bodyscape*: Art, Modernity and the Ideal Figure. London/New York: Routledge, 1995.

MIX BRASIL. Bolacha ilustrada – *As Sereias da Rive Gauche. Mix Brasil*, São Paulo, 2000. Disponível em: <http://mixbrasil.uol.com.br/cio2000/grrrls/sereias.shl>. Acesso em: 15 dez. 2008.

MOHANTY, C. T. *Feminism without Borders*: Decolonizing Theory, Practicing Solidarity. Durnham/London: Duke University, 2003.

______.; RUSSO, A.; TORRES, L. (eds.). *Third World Women and the Politics of Feminism*. Bloomington: Indiana University, 1991.

MOLYNEUX, M. *Movimientos de mujeres en América Latina. Un estudio teórico comparado*. Madrid: Catedra: Universidad de Valencia, 2003.

MÔNICA MARTELLI. Disponível em:<www.monicamartelli.com.br>. Acesso em: 18 ago. 2008.

MONTANO, L. M. Interview with Eleanor Antin. In: ______. *Performance Artists Talking in the Eighties*. Part Three: Money/fame. 2000. Disponível em: <http://www.ucpress.edu/books/pages/7085/7085.antin.php>. Acesso em: 24 nov. 2008.

MOON AND DARKNESS: A Work Demonstration by Iben Nigel Rasmussen – Odin Teatret (1980-89). Direção Eugenio Barba. Holstebro: Odin Teatret Film & CLTS Film Archives, 1981. 1 DVD (79 min), color.

MORAGA, C.; ANZALDÚA, G. *This Bridge Called My Back:* Writings by Radical Women of Color. 2. ed. New York: Kitchen Table/Women of Color Press, 1983.

MORALES, M. F. "I Wrote to Exist": Eve Ensler y the Vagina Monologues. *Atenea*, Mayagëz, XXIV, p.31-46, 2004. Disponível em: <http://ece.uprm.edu/artssciences/atenea/Atenea-XXIV-1.pdf>. Acesso em: 7 out. 2008.

MORENO, J. L. *O teatro da espontaneidade*. Trad. Maria Silvia Mourão Neto. São Paulo: Summus, 1984.

______. *Psicodrama*. São Paulo: Cultrix, 1975.

MORIN, E. *Ciência com consciência*. Trad. Maria D. Alexandre e Maria Alice S. Dória. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2000.

MUDIMBE, V. Y. *The Invention of Africa*: Gnosis, Philosophy and the Order Of Knowledge. London; Indiana University, 1988.

MULHERES DE ATENAS em mostra de fotos. *Jornal A Cidade*, [cidade], 9 jan. 2009. Caderno C. Disponível em:<http://www.jornalacidade.com.br/noticias/76293/'mulheres-de-atenas'-em-mostra-de-fotos.html>. Acesso em: 3 fev. 2009.

MULVEY, L. Ponto de vista: entrevista com Laura Mulvey. Trad. Sônia Weidner Maluf. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.13, n.2, maio-ago. 2005. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-026X2005000200008&script=sci_arttext&tlng=pt>. Acesso em: 6 jan. 2009.

______. Visual Pleasure and Narrative Cinema. *Screen*, Cambridge, v.16, n.3, p.6-18, 1975. Disponível em: <https://wiki.brown.edu/confluence/display/MarkTribe/Visual+Pleasure+and+Narrative+Cinema>. Acesso em: 6 jan. 2009.

MUÑOZ, J E. Performing the State of Exception: Coco Fusco's *Operation Atropos* and *A Room of One's Own. The Drama Review*, Cambridge, v.52, n.1, p.136-9, 2008.

MURARO, R. M. *Memórias de uma mulher impossível*. Rio de Janeiro: Editora Rosa dos Tempos, 1999.

NAMUR, V. M. S. M. Dercy Gonçalves: cem anos de cena brasileira. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.78-103.

NASCIMENTO, T. T. M.; LEMOS, V. O Grupo Teatro da Cidade: experiência profissional nos palcos do ABC (1968-1978). In: Reunião Anual da SBPC, 58, 2006, Florianópolis. *Anais*... Florianópolis: SBPC, jul. 2006. Disponível em: <http://www.sbpcnet.org.br/livro/58ra/JNIC/RESUMOS/resumo_1612.html>. Acesso em: 20 mar. 2009.

NATARELLI, N. Morro como um país: "a arte deve responder ao perigo de uma época. *Carta Maior*, 31 mar. 2014. Disponível em: <http://www.cartamaior.com.br/?/Editoria/Cultura/Morro-como-um-pais-a-arte-deve-responder-ao-perigo-de-uma-epoca-/39/30621>. Acesso em: 5 fev. 2016.

NATHAN, M. *Virginia Woolf* (1956). Trad. Léo Schlafman. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989. (Col. Escritores de Sempre).

NATIONAL MUSEUM OF WOMEN IN THE ARTS. Gina Pane. *Clara Database of Women Artists*. New York, Washington, 2006. Disponível em: <http://www.nmwa.org/clara/search_artist_detail.asp?artist_id=23582&search=alpha>. Acesso em: 12 dez. 2008.

NAVES, M. (ed.). Apresentação cultural. *Revista Cultural*, Secretaria de Cultura do Governo do Estado de São Paulo, São Paulo, ano II, p.15-7, ago. 2000.

NECKEL, R. *Entra, menino*, *Xô, galinha* e *Sim, senhor!*: entrevista com Heloneida Studart. *Revista Estudos Feministas*, Florianópolis, v.16, n.1, jan.-abr. 2008.

NEGRI, A.; HARDT, M. *Empire*. Cambridge, MA: Harvard University Press, 2000.

______. *Multitude*: War and Democracy in the Age of Empire. New York: Penguin Press, 2004.

NEMETH, R. J. *Karen Finley:* The Ultimate Black Sheep. [200-]. Disponível em: <http://www.geocities.com/westhollywood/2399/KAREN.HTML>. Acesso em:7 fev. 2009.

NÉSPOLI, B. Da arte de contar a dor com graça: As Três Graças. *O Estado de S. Paulo*, São Paulo, 8 ago. 2008a. Caderno 2. Disponível em: <http://www.fraternal.com.br/news.php?cod=97>. Acesso em: 25 fev. 2009.

______. Qual é a sua graça, palhaça? O que muda na tradicional cena circense com a chegada da mulher, eis a questão. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, Caderno 2, p.D8-D9, 10 dez. 2008b.

______. Arte antropológica de Eugenio Barba. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 30 out. 2006. Caderno 2. Disponível em: <http://txt.estado.com.br/editorias/2006/10/30/cad-1.93.2.20061030.50.1.xml>. Acesso em: 3 dez. 2008.

NESTVOLD, R. Women in the Theater after the Restoration. In: ______. *The Aphra Behn Page.* [199-?] Disponível em:<http://www.lit-arts.net/Behn/theater.htm>. Acesso em: 6 fev. 2009.

NEVES, L. Diretora Cibele Forjaz abre sede de sua companhia em São Paulo. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 5 fev. 2009. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u499224.shtml>. Acesso em: 25 fev. 2009.

NICHOLSON, L. *Gender & History*: The Limits of Social Theory in the Age of the Family. New York: Columbia University, 1986. Disponível em: <http://www.marxists.org/reference/subject/philosophy/works/us/nichols2.htm>. Acesso em: 22 dez. 2008.

NIGRO, K. F. Invention and Transgressions: A Fractured Narrative on Feminist Theatre in Mexico. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.207-12.

NOCHLIN, L. *Why Have There Been No Great Women Artists?* 1971. Disponível em: <http://www.bakeru.edu/faculty/adaugherty/wc/module5/artists.html>. Acesso em: 5 jan. 2009.

NOVAES, M. Primeira mulher presidente abre caminho para ampliar "onda feminina" na política. *Portal R7*, 18 out. 2011. Disponível em: <http://noticias.r7.com/

eleicoes-2010/noticias/primeira-mulher-presidente-abre-caminho -para-ampliar--onda-feminina-na-politica-20101102.html>. Acesso em: 5 fev. 2016.

ODDEY, A. Devising (Women's) Theatre as Meeting the Needs of Changing Times. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.118-24.

ODIN TEATRET. *Itsi Bitsi*. 1991. Disponível em: <http://www.odinteatret.dk/productions/current_productions/itsibitsi.htm>. Acesso em: 19 fev. 2009.

______. *Flying Carpet*. 2005. Disponível em: <http://www.odinteatret.dk/productions/work_demonstrations/flying_carpet.htm>. Acesso em: 19 fev. 2009.

OFICINA DE TEATRO muda cotidiano de presídio feminino. *Farol Comunitário*, 10 ago. 2008. Disponível em: <http://farolcomunitario.com.br/mg_005_0017.htm>. Acesso em: 2 out. 2008.

O'GRADY, Kathleen. *Guardian oLanguage*: An Interview with Hélène Cixous. Cambridge: Trinity College/University of Cambridge, mar. 1996. Disponível em: <http://bailiwick.lib.uiowa.edu/wstudies/cixous/index.html>. Acesso em: 5 jan. 2009.

OIDA, Y. *O ator invisível*. Trad. Lorna Marshall. São Paulo: Beca, 2001.

OISTEANU, V. Out of the Furnace: Martha Wilson's Feminist Critique. *The Brooklyn Rail: Critical Perspectives on Arts, Politics, and Culture*, New York, maio 2008. Disponível em: <http://www.brooklynrail.org/2008/05/artseen/out-of-the-furnace-martha-wilsons-feminist-critique>. Acesso em: 24 nov. 2008.

ORBAN, F. Cidinha Campos – Sai *Homem não entra*, entra *Agora entra tudo*. *Revista Fatos e Fotos*, n.745, 01 dez. 1975.

OTTO, C. O feminismo no Brasil: suas múltiplas faces. Resenha de *Uma história do feminismo no Brasil*, de Céli Regina Jardim Pinto. *Revista Estudos Feministas*, v.12, n.2, p.237-53, maio-ago. 2004. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/ref/v12n2/23971.pdf>. Acesso em: 5 fev. 2016.

ORLAN. Intervention. In: PHELAN, P.; LANE, J. (orgs.). *The Ends of Performance*. New York/London: New York University, 2008. p.315-27.

OWENS, C. The Discourse of Others: Feminists and Postmodernism (1983). In: RECKIT, H. (ed.). *Art and Feminism*. Survey by Peggy Phelan. London: Phaidon, 2001. p.234-7.

PAIVA, M. R. Vange Leonel estreia peça sobre lésbicas dos anos 20. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 20 jun. 2000. Disponível em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u1301.shtml>. Acesso em: 15 dez. 2008.

PALOTTINI, R. A denúncia e o deleite. In: GRUPO XIX DE TEATRO. *Hysteria*. São Paulo: Grupo XIX: Funarte: Petrobras, 2006. p.101. [Crítica publicada na revista *Bravo,* junho de 2002.]

______. A denúncia e o deleite. *Bravo!*, São Paulo, n.57, p. 127, jun 2002.

PARANHOS, K. R. Teatro e trabalhadores: textos, cenas e formas de agitação no ABC paulista. *ArtCultura – Revista de História, Cultura e Arte*, Uberlândia, v.7, n.11, p.101-15, jun.-dez. 2005.

PARKER, A.; SEDGWICK, E. K. Introduction. In: ______. *Performativity and Performance*. New York/London: Routledge, 1995. p.1-18.

PARKER, R.; POLLOCK, G. *Old Mistresses*: Women, Art and Ideology. London: Routledge & Kegan Paul, 1981.

PAVIS, P. *Dicionário de teatro* Trad. Jacó Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 1999a.

______. La Dramaturgie de l'actrice: ou "Voilá pourquoi votre fille est muette". *Degrés: Revue de synthése à orientation sémiologique – la dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, n.97-98-99, 1999b. p.k1-k30.

______. La Dramaturgie et lês texts de l'atrice. Questions a Julia Varley. *Degrés: Revue de synthése à orientation sémiologique – la dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, n.97-98-99, 1999c. p.e1-e15.

PEDRO, J. M. Narrativas fundadoras do feminismo: poderes e conflitos (1970-1978). *Revista Bras. Hist.*, v.26, n.52, 2006. p.249-72. Disponível em: http://www.scielo.br/pdf/rbh/v26n52/a11v2652.pdf. Acesso em: 5 fev. 2016.

PELED, Z. M. Zoe M. Peled interviews Tanya Mars. *Whitehot Magazine*, Vancouver, mar. 2008. Disponível em: <http://whitehotmagazine.com/index.php?action=articles&wh_article_id=1218>. Acesso em: 24 nov. 2008.

PEREIRA, R. R.; DANIEL, T. T. O voto feminino no Brasil. Edição Especial – Dia Internacional da Mulher. In: MINISTÉRIO PÚBLICO FEDERAL. Procuradoria Regional da República da 3a Região. Últimas notícias. São Paulo, 6 mar. 2009. Disponível em: <http://www.prr3.mpf.gov.br/index.php?option=com_content&task=view&id=180&Itemid=2>. Acesso em: 5 out. 2008.

PERRECHIL, L. *As Olívias Palitam:* o público vai adorar. Crítica. *Revista Bacante*, São Paulo, 27 maio 2008. Disponível em: <http://www.bacante.com.br/revista/critica/as-olivias-palitam>. Acesso em: 12 fev. 2009.

PERROT, M. *Minha história das mulheres*. Trad. Ângela M. S. Correa. São Paulo: Contexto, 2007.

_______. Escrever uma história das mulheres: relato de uma experiência. In: CORRÊA, M. et al. (eds.). *Cadernos Pagu* – Dossiê História das Mulheres no Ocidente. v. 4. Campinas: Núcleo de Estudos de Gênero – Pagu, Unicamp, 1995. p.9-28. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/files/cadpagu/Cad04/pagu04.02.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2008.

PHELAN, P. Survey. In: RECKIT, H. (ed.). *Art and Feminism*. London: Phaidon, 2001. p.14-49.

______. Feminist Theory, Poststructuralism and Performance. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook Of Feminist Theatre And Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.157-82.

______. *Unmarked*: The Politics of Performance. New York: Routledge, 1993.

PICQ. F. Les années 68 et le mouvement des femmes. Séminaire "Les années 68: événements, cultures politiques et modes de vie", *Lettre d'information*, n.2, p. 1-14, 1994.

Disponível em: <http://francoisepicq.fr/site/wp-content/uploads/2016/03/pdf_lettre_2_Picq.pdf>.

PIMENTA, O. C. Estudo: a distinção kantiana entre aparecimento e fenômeno. *Kant e-prints*, Campinas, série 2, v.1, n.1, p.119-26, jan.-jun. 2006. Disponível em: <ftp://ftp.cle.unicamp.br/pub/kant-e-prints/Distincao%20entre%20aparecimento%20e%20fenomeno.pdf>. Acesso em:5 jan. 2009.

PINKER, S. *The Blank Slate*. London: Penguin Books, 2002.

PINTO, C. R. J. Mulher e política no Brasil: os impasses do feminismo, enquanto movimento social, face às regras do jogo da democracia representativa. *Revista Estudos Feministas*, ano 2, 2 sem. 1994, p.256-270. Disponível em: https://periodicos.ufsc.br/index.php/ref/article/viewFile/16109/14652. Acesso em: 05 fev. 2016.

PISCCITELLI, A. Re-criando a categoria mulher? *Cadernos Pagu*, p.1-25, nov. 2011. Disponível em: <http://www.pagu.unicamp.br/sites/www.ifch.unicamp.br.pagu/files/Adriana01.pdf>. Acesso em 5 fev. 2016.

PITE, R. *Breakig the Waves*: Centering a History of Argentine Feminism. 2002. Disponível em: <http://sitemaker.umich.edu/rpite/paper__part_1>. Acesso em: 26 nov. 2008.

PLAGENS, P. Bad Girls for Goodness' Sake-Art: At a Soho Museum, Feminists Lighten Up a Bit. *Newsweek*, New York, 14 fev. 1994. Disponível em: <http://www.newsweek.com/id/113169>. Acesso em: 20 dez. 2008.

POLLOCK, G. Art, Art School, Culture: Individualism after the Death of the Artist (1985). In: ROBINSON, H. (Ed.). *Feminist-Art-Theory*: An Anthology 1968-2000. Malden (MA)/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing Culture, 2001. p.130-9.

______. *Vision and Difference:* Feminism, Femininity and the Histories of Art. London/New York: Routledge, 1988.

PONTES, H. Teatro, gênero e sociedade (1940-1968). *Tempo Social*, v.22, n.1, pp.29-46, 2010. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0103-20702010000100002>. Acesso em: 5 fev. 2016.

______. *Intérpretes da metrópole*: história social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual brasileiro. Campinas, 2008. Tese (Livre-docência em Antropologia) – Departamento de Antropologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas.

______. Louis Jouvet e Henriette Morineau: o impacto de suas presenças na cena teatral brasileira. In: SCARZANELLA, E.; SCHPUN, M. R. (orgs.). *Sin fronteras*: encuentros de mujeres y hombres entre América Latina y Europa (siglos XIX-XX). Frankfurt am Main: Vervuert; Madrid: Iberoamericana, 2007. p.139-163. (Serie Bibliotheca Ibero-Americana, 123).

PONTIERO, G. *Eleonora Duse, vida e arte*. Trad. Eduardo Brandão. São Paulo: Perspectiva, 1995.

POWER, C. "Beauty Magic": The Origins of Art. In: DUNBAR, R.; KNIGHT, C.; POWER, C. (eds.). *The Evolution of Culture:* An Interdisciplinary View. New Brunswick/New Jersey: Rutgers University, 2003. p.92-112.

PRADO, D. de A. *O teatro brasileiro moderno*. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 2001.

PRECIADO, B. *Texto Younqui*. Madrid: Espasa, 2008.

PRINZ, J. It's Such a Relief not To Be Myself. In: SMITH, S.; WATSON, J. (eds.). *Interfaces:* Women/Autobiography/Image/Performance. Ann Arbor: The University of Michigan, 2002. p.386-405.

PRISMA ENTRETENIMENTOS. Disponível em:<http://www.prismaentretenimento.com.br/entretenimento/asolivias.html>. Acesso em: 15 mar. 2009.

QUINBY D. *Le collectif Femmes/Art à Paris dans les années 70, une contribution à l'étude du mouvement des femmes dans l'art*. Paris, 2003. Thèse (Histoire de l'Art et archéologie) – Université Paris I.

RACHEL ROSENTHAL. Disponível em: <http://www.rachelrosenthal.org/>. Acesso em: 8 jan. 2009.

RAGO, M. Trabalho feminino e sexualidade. In: DEL PRIORE, M. (org.); BASSANEZI, C. (coord. de textos). *História das mulheres no Brasil*. 2. Ed. São Paulo:Contexto, 1997. p.579-606.

RAME, F. A mulher palhaça, a bufa e a jogralesa. In: FO, D. *Manual mínimo do ator*. Tradução de Lucas Baldovino e Carlo Szlak. São Paulo: Senac, 1997a. p.341-61.

______. As mulheres sem máscaras. In: FO, D. *Manual mínimo do ator*. Tradução de Lucas Baldovino e Carlo Szlak. São Paulo: Senac, 1997b. p 362-8.

RASMUSSEN, I. N. Ester's book. *The open Page. Women-Theatre-Practice*, n.11, . p.45-48, mar. 2006.

REA, C. Women for Women. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.31-41.

RECKIT, H. (Ed.). *Art and Feminism*. Survey by Peggy Phelan. London: Phaidon, 2001.

REINELT, J. Rethinking Brecht: Deconstruction, Feminism, and the Politics of Form. In: SILBERMAN, M. et al. (eds.). *Versuche über Brecht*. Brecht-Jahrbuch 15. Die Internationale Brecht Gesellschaft/Vertrieb durch die University of Wisconsin Press, 1990. p.99-109. Disponível em: <http://digicoll.library.wisc.edu/cgi-bin/German/German-idx?type=div&did=GERMAN.BRECHTYEARBOOK015.I0002&isize=M>. Acesso em: 12 jan. 2008.

______. Beyond Brecht: Britain's New Feminist Drama. *Theatre Journal*, Baltimore, v.37, n.3, p.154-63, maio 1986.

REIS, Â. O espelho de Eva: vida e obra de uma atriz brasileira. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.137-62.

REZENDE, M. O gênio feminino. *O Estado de S.Paulo*, São Paulo, 21 out. 2001. Cultura, p.D1.

RICHARDS, S. L. Writing the Absent Potential: Drama, Performance, and the Cannon of African-American Literature. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.).

The Routledge Reader In Gender And Performance. London/New York: Routledge, 2003. p.156-61.

RIVIÈRE, J. *A feminilidade como mascarada*. Trad. Carlos Serafim Martinez. Rev. Marta Togni Ferreira. Campinas, [200-]. Disponível em: <http://gymno.sites.uol.com.br/Riviere.htm>. Acesso em 19 fev. 2009.

______. Womanliness as a Mascarade. *International Journal of Psychoanalysis* (IJPA), Oxford, v.10, p.303-13, 1929.

ROBINSON, H. (ed.). *Feminist-Art-Theory:* An Anthology 1968-2000. Malden (MA)/Oxford/Carlton: Blackwell Publishing Culture, 2001.

ROCKWELL, J. Music: a "Giovanni" reborn as "Donna". *The New York Times*, New York, 18 jul. 1987. Disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/fullpage.html?res=9B0DE7DE133CF93BA25754C0A961948260>. Acesso em: 2 mar. 2008.

RODRIGUES, M. Maria Jacintha: dramaturgia brasileira do século XX. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.288-307.

ROMANO, L. R. V. *O teatro do corpo manifesto*: teatro físico. São Paulo: Perspectiva, 2005.

ROSE, J. *Sexuality in the Field of Vision*. London/New York: Verso, 2005. (Radical Thinkers Series).

ROSENFELD, A. Reflexões sobre o romance moderno. In: ______. *Texto/Contexto*. São Paulo: Perspectiva, 1969. p.75-97. (Col. Ensaios).

ROSS, D. Elizabethan Theatre. *Britain Express*. History. Disponível em: <http://www.britainexpress.com/History/elizabethan-theatre.htm>. Acesso em: 12 set. 2017.

ROTH, M. Oral History: Interview with Rachel Rosenthal. Los Angeles, CA, 2-3 set. 1989. In: SMITHSONIAN INSTITUTION. *Archives of American Art*. 1989. Disponível em: <http://www.aaa.si.edu/collections/oralhistories/transcripts/rosent89.htm>. Acesso em: 5 fev. 2009.

RUGG, J. *Utopia from Dystopia*: The Women's Playhouse Trust and the Wapping Project. Unspecified Intellect Books, Ucaro. 2002. p. 37-47. Disponível em: <http://collections.crest.ac.uk/id/eprint/588>. Acesso em: 10 out. 2017.

RUROUNI, KZ. *As Olívias palitam* e *The Wall*. In: RUROUNI, KZ – *Crônicas de um jovem criativo, otimista e cabeça-aberta*. São Paulo, 19 jun. 2008. Disponível em: <http://rurounikz.wordpress.com/2008/06/19/as-olivias-palitam-e-the-wall/>. Acesso em: 10 fev. 2009.

RUSCH-DRUTZ, C. Good Female Parts. In: ARMSTRONG, A. E.; JUHL, K. (ed.). *Radical Acts:* Theatre and Feminist Pedagogies of Change. San Francisco: Aunt Lute Books, 2007. p.70-89.

RYAN, K. Radical theatre: the roots of social action. In: CHRISTINI, T. (ed.). *A Practical Policy*, 30 set. 2007. Disponível em: <http://apragmaticpolicy.wordpress.com/2007/09/30/radical-theatre-the-roots-of-social-action>. Acesso em: 22 dez. 2008.

SÁ, N. de. Mulheres fazem a síntese do melhor teatro. *Folha de S.Paulo*, São Paulo, 23 set. 1995. Ilustrada – Crítica/Teatro. Disponível em: <http://www.ciaquadrinhos.com.br/portfoliociaquadrinhos.pdf>. Acesso em: 15 dez. 2008.

SADLIER, D. J. Pós-colonialismo, feminismo e a escrita de mulheres de cor no Estados Unidos. Grupo de Trabalho de Gênero e Feminismo – Núcleo de Estudos Contemporâneos. *Revista Mulheres e Literatura*, Rio de Janeiro, ano 7, v.8, 2003. Disponível em: <http://www.historia.uff.br/nec/textos/gegftext04.pdf>. Acesso em: 7 jan. 2009.

SAID, E. W. *Orientalismo*: o Oriente como invenção do Ocidente. Trad. Tomás Rosa Bueno. Rio de Janeiro: Companhia das Letras, 1990.

SAINT-PONT, V. de. *Manifest of Futurist Women*. 1912. Disponível em: <http://www.mariabuszek.com/kcai/DadaSurrealism/DadaSurrReadings/FtrstWoman.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2008.

SALLES, C. A. *A crítica genética*: uma (nova) introdução. 3. ed. rev. São Paulo: Educ, 2008.

______. *A crítica genética*: uma nova introdução. São Paulo: Educ, 2002a.

______. Crítica genética e semiótica: uma interface possível. In: ZULAR, R. (org.). *Criação em processo*: ensaios de crítica genética. São Paulo: Fapesp/Iluminuras, 2002b. p.177-201.

SANTOS, M. T. L. *V. Meyerhold*: o encenador pedagogo. São Paulo, 2002. Tese (Doutorado em Artes) – Departamento de Artes Cênicas, Escola de Comunicação e Artes, Universidade de São Paulo.

SANTOS, V. Abertura do Estéticas das Periferias levanta o grito contra o racismo. Vai da pé, ago 2014. Disponível em: http://vaidape.com.br/2014/08/abertura-do-esteticas-da-periferia-levanta-o-grito-contra-o-racismo/. Acesso em: 05 fev 2016.

SAPORITI, E. *A mulher como signo em crise*: um ensaio sobre o feminino. São Paulo, 1985. Dissertação (Mestrado em Comunicação e Semiótica) – Centro de Estudos Pós-Graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

SARTI, C. A. O feminismo brasileiro desde os anos 70: revisitando uma trajetória. *Revista Estudos Feministas*, v.12, n.2, p.35-50, maio-ago. 2004.

SAVRAN, D. *Communists, Cowboys, and Queers*: The Politics of Masculinity in tWork of Arthur Miller and Tennesse Williams. Minneapolis: University of Minnesota, 1992.

SBAT. Disponível em:<http://www.sbat.com.br/pdfs/relacao_pecas.pdf>. Acesso em: 21 fev. 2009.

SCHECHNER, R. Casting Without Limits. *Theatre Communications Group*, 2010. Disponível em: <http://www.tcg.org/publications/at/dec10/casting.cfm>. Acesso em: 5 dez. 2015.

______. A Constant State of Becoming: An Interview with Karen Finley. In: MARTIN, C. *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. New York/London: Routledge, 1996. p.254-63.

SCHNEIDER, R. *The Explicit Body in Performance*. London: Routledge, 1997.

_______. Holly Hughes: Polymorphous Perversity and the Lesbian Scientist. MARTIN, C. *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. New York/London: Routledge, 1996. p.239-47.

SCHWINGHAMMER-KOGLER, S. *Cultural Identity versus Cultural Assimilation and the Work of Sistren Theatre Collective in Context.* Research paper der Gesellschaft für TheaterEthnologie, Vienna, 2001. 7th Interdisciplinary Congress of the Society for Caribbean Research: Caribbean Critical Cultures – Cultural Critiques, Vienna, 4-7 jul. 2001. Disponível em: <http://www.univie.ac.at/theaterethnologie/gte_papers.cultural.html>. Acesso em: 10 dez. 2008.

SEBA, M. M. B. *Desconversando o mito, re-significando o feminino no imaginário social:* um projeto psicodramático/cênico com mulheres em situação de violência de gênero. São Paulo, 2008. Monografia de Finalização de Curso (Pós-Graduação *lato sensu* em Psicodrama) – Convênio Sociedade de Psicodrama de São Paulo/Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

______. *Personagens femininas no teatro*: perpetuação da ordem patriarcal. São Paulo, 2006. Dissertação (Mestrado em Artes Cênicas) – Escola de Artes Cênicas, Universidade de São Paulo.

SECRETARIA DE ADMINISTRAÇÃO PENITENCIÁRIA. *Peça será encenada em penitenciária feminina.* São Paulo: SAP, 7 dez. 2006. Disponível em: <http://www.sap.sp.gov.br/common/noticias/0200-0299/not212.html>. Acesso em: 9 out. 2008.

SEDGWICK, E. K. *Touching Feeling*: Affect, Pedagogy, Performativity. Durham, NC: Duke University, 2003.

______. *A Dialogue on Love*. Boston, MA: Beacon Press, 1999.

______. *Fat Art, Thin Art*. Durham, NC: Duke University Press, 1994.

______. *Tendencies*. Durham, NC: Duke University, 1993.

______. *Epistemology of the Closet*. Berkeley: University of California Press, 1990.

______. *Between Men*: English Literature and Male Homosocial Desire. New York, NY: Columbia University Press, 1985.

SEIXAS, A. M. R. *Sexualidade, história, cultura, família, personalidade & psicodrama*. São Paulo: Senac, 1988.

SELAIHA, N. Butterflies and Paper Canoes. *Al-Ahram Weekly On-line*, Cairo, n.524, 8-14 mar. 2001. Disponível em: <http://weekly.ahram.org.eg/2001/524/cu1.htm>. Acesso em: 3 dez. 2008.

SEMPRE VIVA. Margaridas em Marcha contra o Fim da SPM: Carta à presidenta Dilma Rousseff. 2015. Disponível em: <http://www.sof.org.br/2015/09/29/margaridas-em-marcha-contra-o-fim-da-spm-carta-a-presidenta-dilma-rousseff/>. Acesso em: 29 set. 2015.

SENEM, M. A. O feminismo de Virginia Woolf e a literatura pós-colonial. *Anuário de Literatura*, Florianópolis, v.13, n.1, p.112-3, 2008.

SFAT, D.; CABALLERO, M. *Dina Sfat*: palmas pra que te quero. 2 ed. Rio de Janeiro: Nórdica, 1988.

SHAKTINI, M. *On Monique Wittig*: Theoretical, Political, and Literary Essays. Illinois: University of Illinois, 2005.

SHAMINA, V. Women in Russian Theatre. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.213-7.

SHEETS-JOHNSTONE, M. *The Roots of Power*: Animate Form and Gendered Bodies. Chicago/La Salle/Illinois: Open Court, 1994.

SHEINER, M. Disabled Performing Pioneers. 24 may 2007. In: ______. *Dirty Laundry*. Disponível em: <http://marcys.wordpress.com/2007/05/24/disabled-performing-pioneers/>. Acesso em: 13 mar. 2009.

SHEWEY, D. *The Performing Artisty of Laurie Anderson*. New York, [198-]. Disponível em: <http://www.donshewey.com/music_articles/laurie_anderson_NYT.html>. Acesso em: 20 nov. 2008.

SHILDRICK, M.; PRICE, J. (eds.). *Feminist Theory and the Body*: A Reader. London: Routledge, 1999.

SHILLING, C. The Body and Social Theory. London: Sage, 1997.

SHOSHANA, Y. *Going Ape in the Theatre*: Guerrilla Girls on Tour. [200-]. Disponível em:<http://www.guerrillagirlsontour.com/pdfs/article6.pdf>. Acesso em: 20 fev. 2009.

SHOWALTER, E. *A Literature of Their Own*: British Women Novelists from Brontë to Lessing. Princeton, NJ: Princeton University, 1977.

SILVA, S. V. Os estudos de gênero no Brasil: algumas considerações. *Revista Bibliográfica de Geografía y Ciencias Sociales*, n.262, 15 nov 2000. Disponível em: <http://www.ub.es/geocrit/b3w-262.htm>. Acesso em: 12 out. 2008.

SILVEIRA, M. L. Contribuições da perspectiva de gênero para o esboço de alternativas emancipatórias da sociedade. In: BAPTISTA, D. et al. (orgs.). *Cidadania e subjetividade*: novos contornos e múltiplos sujeitos. São Paulo: Imaginário, 1997. p.162-80.

SINGER, J. *Androginia*: rumo a uma nova teoria da sexualidade. Trad. Carlos Afonso Malferrari. São Paulo: Cultrix, 1990.

SISLEY, E. L. Notes on Lesbian Theatre. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.52-60.

SMITH, B.; SMITH, B. Across the Kitchen Table: A Sister-To-Sister Dialogue. In: MORAGA, C.; ANZALDÚA, G. *This Bridge Called My Back*: Writings by Radical Women of Color. Watertown, MA: Persephone, 1981. p.113-27.

SMITH, B. *Toward a Black Feminist Criticism*. New York: The Crossing Press, 1977.

SMITH, R. Review/Art; A Raucous Caucus of Feminists Being Bad. *The New York Times*, New York, 21 jan. 1994. Disponível em: <http://query.nytimes.com/gst/

fullpage.html?res=9901E2D91530F932A15752C0A962958260&sec=&spon=&pagewanted=all>. Acesso em: 20 dez. 2008.

SMITH, S.; WATSON, J. (eds.). *Interfaces*: Women/Autobiography/Image/Performance. Ann Arbor: The University of Michigan, 2002.

SOBRINHO, J. de V. *Dicionário de termos técnicos de botânica*. Recife: Imprensa Industrial, 1945.

SOLOMON, A. The WOW Café. In: MARTIN, C. (ed.). *A Sourcebook of Feminist Theatre and Performance*: On and Beyond the Stage. London/New York: Routledge, 1996. p.42-51.

SONTAG, S. Notes on *Camp* (1964). In: ______.*Against Interpretation, and Other Essays*. New York: Picador USA, 2001. p.275-22.

SOUTHERN, R. *The Seven Ages of the Theatre*. London: Faber and Faber, 1973.

SOUZA, E. A Arte Híbrida das Capulanas Cia. De Arte Negra. *Omenelick 2o. ato*, nov 2010. Disponível em: <http://omenelick2ato.com/teatro/capulanas/>. Acesso em: 5 fev. 2016.

SOUZA, M. C. de. A produção de Júlia Lopes de Almeida. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.250-71.

______. *A tradição obscura*: o teatro feminino no Brasil. Niterói/Rio de Janeiro: Bacantes, 2001.

______. *Tradição obscura*: o teatro feminino no Brasil. São Paulo, 1991. Dissertação (Mestrado em Letras) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo.

SPIVAK, G. C. Can the Subaltern Speak? In: NELSON, C.; GROSSBERG, L. (eds.). *Marxism and the Interpretation of Culture*. Urbana/Illinois: University of Illinois, 1988. p.271-313.

SPOLIN, V. *Improvisação para o teatro*. Trad. Ingrid Dormien Koudela e Eduardo José de Almeida Amos. 4. ed. São Paulo: Perspectiva, 1963.

STANTON, V. Linda Montano is Living Art. *Ascent Magazine*, Montreal, [200-]. Disponível em: <http://www.ascentmagazine.com/articles.aspx?articleID=134&issueID=24>. Acesso em: 23 nov. 2008.

STEINEM, G. Prefácio. In: ENSLER, E. *Os monólogos da vagina*. Trad. Fausto Woolff. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998. p.7-16.

STERNBACH, N. S.; ARANGUREN, M. N.; CHUCHRYK, P. Feminismo en América Latina: de Bogotá a San Bernardo. In: LEON, M. (Org.). In: *Mujeres y participación politica. Avances y desafios en América Latina*. Bogotá: Tercer Mundo, 1994.

STONE, A. R. Will the Real Body Please Stand Up? – Boundaries Stories About Virtual Cultures. In: BELL, D.; KENNEDY, B. M. (eds.). *The Cybercultures Reader*. London/New York: Routledge, 2000. p.504-28.

STRATHERN, M. No Nature, no Culture: The Hagen Case. In: MACCORMACK, C.; STRATHERN, M. (ed.). *Nature, Culture and Gender*. Cambridge: Cambridge University, 1980. p.174-222.

______. *The Gender of the Gift*: Problems with Women and Problems With Society in Melanesia. Berkeley/Los Angeles/London: University of California, 1988.

SULEIMAN, S. R. Epilogue: The Politics of Postmodernism after the Wall; Or, What Do We Do When the "Ethnic Cleansing" Starts? (1994). In: ROBINSON, H. (ed.). *Feminism-Art-History*: An Anthology 1968-2000. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell, 2001. p.507-20.

SUREL-TUPIN, M. Les Femmes et le théâtre. In: Le patriarcat comparé et les institutions américaines. Colóquio Internacional do Centre for Advanced Studies for American Institutions and Social Movements (Ceimsa), Stendhal University, 18-20 abr. 2007, Grenoble, France. *Atas*... Grenoble: Ceimsa, 2007. Disponível em: <http://dimension.ucsd.edu/CEIMSA-IN-EXILE/colloques/pdfPatrich/ch-14.pdf>. Acesso em: 2 dez. 2008.

SUZANNE LACY. Disponível em: <http://www.suzannelacy.com>. Acesso em: 5 out. 2008.

SÜSSEKIND, F. A imaginação monológica: notas sobre o teatro de Gerald Thomas e Bia Lessa. *Revista da USP* – Dossiê Teatro, São Paulo, n.14, p.43-9, jun.-jul.-ago. 1992.

SÜSSEKIND, F.; DIAS, T.; AZEVEDO, C. (eds.). *Vozes femininas:* gênero, mediações e práticas de escrita. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa/7 Letras, 2003.

SWEATMAN, J. L. *The risky business of French feminism:* publishing, politics, and artistry. New York: Lexington Books, 2014.

TAIT, P. *Circus Bodies*: Cultural Identity in Aerial Performance. London/New York: Routledge, 2005.

______. Feminism in Australian Theatre. In: GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader In Gender And Performance*. London/New York: Routledge, 2003. p.223-27.

______. *Performing Emotions*: Gender, Bodies, Spaces in Chekhov's Drama and Stanislavski's Theatre. Bodmin, Cornwall: Ashgate, 2002.

______.; SCHAFER, E. *Australian Women's Drama*. Riverwood: Ligare Book, 1972.

TALLERES en el *Mujeres a escena*. *El Tucumano Digital*, San Miguel de Tucumán, Argentina, 28 out. 2008. Cultura & Sociedad. Disponível em: <http://www.eltucumanodigital.com/index.php?option=com_content&view=article&id=1680%3Atalleres-en-el-qmujeres-a-escenaq&Itemid=26>. Acesso em: 4 dez. 2008.

TAVARES, F. Mulher presidente ou presidente mulher? *O Estado de S.Paulo*, 1 nov. 2010. Disponível em: <http://www.estadao.com.br/noticias/nacional,mulher--presidente-ou-presidente-mulher,632977,0.htm>. Acesso em: 5 fev. 2016.

TELLES, M. A. de A. Breve história do feminismo no Brasil. São Paulo: Brasiliense, 1999.

THE DEAD BROTHER: a work demonstration by Julia Varley, Odin Teatret (1992). Direção Eugenio Barba. Produção de Claudio Coloberti. Holstebro: Odin Teatret Film & CLTS Film Archives, 1993. 1 DVD (68 min), color.

THE ECHO OF SILENCE: a work demonstration by Julia Varley, Odin Teatret (1992-). Direção Eugenio Barba. Produção de Claudio Coloberti. Holstebro: Odin Teatret Film & CLTS Film Archives, 1993. 1 DVD (72 min), colour.

THE GUERRILLA GIRLS. Guerrilla Girls bare all: an interview. In: ______. *Confessions of the Guerrilla Girls*. 1995. Disponível em: <http://www.guerrillagirls.com/interview/index.shtml>. Acesso em: 2 jan. 2009.

THE MUSEUM OF CONTEMPORARY ART. Wack! Audio tour: Lesbian art project, Carolee Schneemann, Suzy Lake, Judith F. Baca. In: ______. *Wack!* Art and the feminist revolution (Exposição). Los Angeles, 4 mar./16 jul. 2007. Disponível em: <http://www.moca.org/wack/?p=214>. Acesso em: 19 set. 2008.

THEATRE ACTIF. Disponível em <http://www.theatreactif.ch>. Acesso em: 2 jan. 2008.

TIBURI, M. Dilma Feminista – Por que nenhuma mulher está sozinha diante do feminismo. *Revista Fórum*, 27 jul. 2016. Disponível em: <http://www.revistaforum.com.br/2016/04/08/dilma-feminista-por-que-nenhuma-mulher-esta-sozinha-diante-do-feminismo//>. Acesso em: 27 jul. 2016.

TORTURA NUNCA MAIS. Disponível em: <http://www.torturanuncamais-rj.org.br/MDDetalhes.asp?CodMortosDesaparecidos=252>. Acesso em: 20 mar. 2009.

TOULZE, M. A influência dos feminismos em artistas da França e do Ultramar nos anos 70. Trad. Tânia Navarro Swain. *Labrys, Estudos Feministas*/Études *Féministes*, Brasília/Montréal/Paris, n.3, jan.-jul. 2003. Disponível em: <http://www.unb.br/ih/his/gefem/labrys3/web/bras/marielle1.htm>. Acesso em: 10 nov. 2008.

TRACES IN THE SNOW: a Work Demonstration by Roberta Carreri – Odin Teatret (1989-). Direção Eugenio Barba. Coprodução Document Films, Athens and Odin Teatret Film.Holstebro: Odin Teatret Film & CLTS, 1994. 1 DVD (99 min), color.

TUCKER, M. Bypassing the Gallery System (1973). In: RECKITT, H. (Ed.). *Art and Feminism*. Survey by Peggy Phelan. London: Phaidon, 2001. p.206-7.

______. (Ed.). *Bad Girls*. New York/Cambridge: The New Museum of Contemporary Arts and The MIT Press, 1994.

TUER, D. Vera Frenkel – Essay. In: *Canadian Council for the Arts.* Ottawa, ON, 2005. Disponível em: <http://www.canadacouncil.ca/prizes/ggavma/2006/tw127864864140881960.htm>. Acesso em: 24 nov. 2008.

TURNER, V. *Dramas, campos e metáforas:* ação simbólica na sociedade humana. Trad. Fabiano de Morais. Rio de Janeiro: Eduff, 2008.

______. *The Anthropology of Experience*. Illinois: University of Illinois, 2001.

______. *The Anthropology of Performance*. New York: PAJ, 1986.

______. *From Ritual to Theatre:* The Human Seriousness of Play. New York: PAJ, 1982.

UH HILO PERFORMING ARTS CENTER. *The End of the Moon:* An Interview with Laurie Anderson about Her New Solo Work *The End of the Moon* as well as Other Current Projects. IOTM Interview. Material promocional da apresentação do espetáculo no UH Hilo Performing Arts Center, Hawai, 25 out. 2006. p.1-8.

Disponível em: <http//:artscenter.uhh.hawaii.edu/?download=eotm_interview.pdf>. Acesso em: 20 nov. 2008.

UNAERP. Disponível em: <http://www.unaerp.br/index.php?option=com_content&task=view&id=278&Itemid=540>. Acesso em: 2 out. 2008.

VALLI, A. Marília, sempre Marília. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.208-18.

Varela, F. Re-enchantement of the Concrete. In: CRARY, J.; SANFORD, K. (orgs.). *Incorporations*. New York: Zone Books, 1992. p.320-36.

VARGAS, M. T. Cacilda Becker. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008a. p.67-77.

______. Tônia Carrero: sessenta anos de teatro. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008b. p.219-229.

______. *Sônia Oiticica, uma atriz rodrigueana?* São Paulo: Imprensa Oficial, 2005. (Col. Aplauso).

______. (org.). *Giramundo:* Myriam Muniz, o percurso de uma atriz. São Paulo: Hucitec, 1988.

______. (org.). *Teatro operário na cidade de São Paulo*. São Paulo: Secretaria Municipal da Cultura/Departamento de Informação e Documentação Artísticas/Centro de Pesquisa de Arte Brasileira, 1980.

______.; FERNANDES, N. *Uma atriz:* Cacilda Becker. São Paulo: Perspectiva, 1995.

VARLEY, J. Transit VII - Risk, Crisis, Invention. *Odin Teatret Nordisk Teaterlaboratorium*, 2013. Disponível em: <http://www.odinteatret.dk/arrangementer/2013/maj-2013/transit-festival-285-962013/transit-vii--.aspx#General Programme>. Acesso em: 10 out. 2017.

VARLEY, J. *Piedras de água*. Trad. Ana Woolf. 3. ed. Lima: San Marcos, 2008.

______. Questions of Time. *The Open Page*, Holstebro, n.5, p.51-6, mar. 2000.

______. "Sous-partition": encore un terme utile et impropre. *Degrés: revue de synthèse à orientation sémiologique – la dramaturgie de l'actrice*, Bruxelles, n.97-98-99, p.f1--f14, 1999.

VARNEY, D. Focus on the Body: Towards a Feminist Reading of Brecht in Performance. In: THE UNIVERSITY OF MELBOURNE. Information Services. *Communications*. Melbourne, 2000. p.29-39. Disponível em: <http://dtl.unimelb.edu.au/dtl_publish/8/67617.html>. Acesso em: 19 jan. 2009.

VASCONCELOS SOBRINHO, J. de. *Dicionário de termos técnicos de botânica*. Recife: Imprensa Industrial, 1945.

VASSELL, L. Journeying with Sistren. *Jamaica Gleaner*, Kingston, 9 maio 2004. Disponível em: <http://www.jamaica-gleaner.com/gleaner/20040509/cleisure/cleisure5.html>. Acesso em: 10 dez. 2008.

VENEZIANO, N. O teatro de revista. In: SILVA, T. B. da (org.). *O teatro através da história*. v. 2. Rio de Janeiro: Centro Cultural Banco do Brasil, 1994. p.154-5.

VÉRTICE BRASIL. Disponível em: <http://www.verticebrasil.net>. Acesso em: 3 set. 2008.

VILHENA, D. Bibi Ferreira? Bem, Bibi é um caso à parte. In: ANDRADE, A. L. V. de; EDELWEISS, A. M. de B. C. (orgs.). *A mulher no teatro brasileiro do século XX*. São Paulo: Hucitec, 2008. p.42- 66.

VINCENZO, E. C. de. *Um teatro da mulher*. São Paulo: Edusp, 1992.

VIRGINIA MILLER GALLERY. Powerful, Haunting Images Featured in Ana Mendieta. Exposição sobre a artista. Artspace VAA Galleries, Miami, 1992. Disponível em: <http://www.virginiamiller.com/exhibitions/1990s/AnaMendieta.html>. Acesso em: 5 fev. 2009.

VIVA PAGU: 100 Anos de Patrícia Galvão. Disponível em: <http://www.pagu.com.br/vida/index.asp>. Acesso em: 4 fev. 2009.

VOIX DE FEMMES. Programm 2009. Disponível em: <http://www.evous.fr/musique/Festival-Voix-Femmes-2009-prog,6495.html>. Acesso em: 19 fev. 2009.

VOLKART, Y. *Monstrous Bodies*: The Disarranged Gender Body as an Arena for Monstrous Subject Relations. Trad. Rebecca van Dyck. Zurich, [200-]a. p.1-22. Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/monstrous_bodies>. Acesso em: 23 jan. 2009.

______. *Unruly Bodies*: The Effect Body as a Place of Resistance. Trad. Camilla Nielsen, Aileen Derieg e Rebecca van Dyck Zurich, [200-]b. p.1-16, Disponível em: <http://www.medienkunstnetz.de/themes/cyborg_bodies/unruly>. Acesso em: 23 jan. 2009.

WALKER, P. K. Wry Crips Disabled Women's Theatre Group. In: ______. (org.). *Moving Over the Edge*: Artists with Disabilities Take the Leap. Davis (CA): Michael Horton Media, 2005. p.101-11.

WALLACE, M. *A Disconcerting Brevity*: Pierre Bourdieu's Masculine Domination. Winnipeg, MB: University of Manitoba, 2003. Disponível em: <http://www.iath.virginia.edu/pmc/text-only/issue.503/13.3wallace.txt>. Acesso em: 10 fev. 2009.

______. *To Hell and Back*: On the Road with Black Feminism in the 60s & 70s. 1997. Disponível em: <http://www.blackculturalstudies.org/wallace/hellandback.html>. Acesso em: 9 jan. 2009.

WANDOR, M. Cross-Dressing, Sexual Representation and the Sexual Division of Labour in Theatre. GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London; New York: Routledge, 2003. p.170-75.

WARK, J. *Radical Gestures*: Feminism and Performance Art in North America. Montreal/Kingston/London: MQUP/Ithaca, 2006.

______. Martha Wilson: Not Taking It at Face Value. *Camera Obscura: Feminism, Culture and Media Studies*, Santa Barbara, v.15, n.45, p.15-33, 2001.

WARK, J. Martha Wilson: not taking it at face value. In. WILSON, M. *Martha Wilson – Photo / Text Works, 1971-74*, 2008. p. 1-24. Disponível em: <http://www.

marthawilson.com/articles/wilson_not_taking_it_at_face_value.pdf>. Acesso em: 10 out. 2017.

Assim, resolveríamos o impasse das páginas: ambos os trechos estão na página 9 deste novo documento.

WARNER, S. Notes on Sharing the Cake. GOODMAN, L.; DE GAY, J. (orgs.). *The Routledge Reader in Gender and Performance*. London; New York: Routledge, 2003. p.97-102.

WATSON, I. *Towards a third theatre:* Eugenio Barba and the Odin Teatret. London/New York: CRC/Taylor & Francis/Routledge, 2004.

WEBER, B. Theater Review; When a Writer's Brain Is Turned Inside Out. *The New York Times*, New York, 28 maio 2002. Disponível em: <http://www.nytimes.com/2002/05/28/theater/theater-review-when-a-writer-s-brain-is-turned-inside-out.html>. Acesso em: 15 jan. 2009.

WEISS, G. *Body Images:* Embodiment as Intercorporeality. New York/London: Routledge, 1999.

WEISSMAN, B. Sigh. *ArtForum*, New York, maio 1994. Disponível em: <http://findarticles.com/p/articles/mi_m0268/is_n9_v32/ai_15484709/pg_2?tag=artBody;col1>. Acesso em: 20 dez. 2008.

WETHAL, T. *Dressed in White*. Direção Eugenio Barba. Holstebro: Odin Teatret, 1974-1976. 1 DVD (45 min), B/W.

WHITWELL, D. Early Extraordinary Women: Women of the Stage – Actresses. In: ______. *Whitwell Essays on the Origins of Western Music*. [200-]. Disponível em: <http://www.whitwellessays.com/index.asp>. Acesso em: 4 fev. 2009.

WILDING, F. Where Is the Feminism in Cyberfeminism (1998). In: ROBINSON, H. (ed.). *Feminism-Art-History*: An Anthology 1968-2000. Malden/Oxford/Victoria: Blackwell, 2001. p.396-404.

WILLIAMS, P. J. *The Alchemy of Race and Rights*: A Diary of a Law Professor. Cambridge, MA: Harvard University, 1991.

WILMA THEATRE. Disponível em: <http://www.wilmatheater.org/wilmahistory/aboutwilma.htm>. Acesso em: 7 mar. 2009.

WILSON, M. *Going Virtual*, Press Video Gallery Resume, s.d. Disponível em: <http://www.marthawilson.com/press.php?article=going_virtual>. Acesso em 10 out. 2017.

WILSON, S. *L'histoire d'O*. Orlan, sacred and profane. London: Black Dog/The Courtauld Institute of Art, 1996. p.8-17. Disponível em: <http://www.courtauld.ac.uk/people/wilson-sarah/ORLAN.pdf>. Acesso em: 10 nov. 2008.

WITTIG, M. *The Lesbian Body*. Trad. David Le Vay. Boston: Beacon, 1973.

______. *The Straight Mind and Other Essays*. Trad. Louise Turcotte. Boston/Massachusetts: Beacon, 1992.

______.; ZEIG, S. *Lesbian Peoples*: Material for a Dictionary. New York: Avon Books, 1979.

WOMEN'S and gender studies. In: MASSACHUSETTS INSTITUTE OF TECHNOLOGY. *MIT OpenCourseWare*. Massachusetts: MIT, [200-]. Disponível em:

<http://ocw.mit.edu/OcwWeb/Women-s-Studies/index.htm>. Acesso em: 10 ago. 2007.

WOMEN'S CAUCUS FOR ART. *Honor Awards for Lifetime Achievements in the Visual Arts*. Boston, 21 fev. 2006. Foreword, por Susan King Obarski; Statement of purpose, por Dena Muller; Eleanor Antin, por Lucy Soutter; Marisol Escobar, por Eleanor Heartney; Elinor Gadon, por Mary-Ann Milford-Lutzker; Yayoi Kusama, por Lynn Zelevansky. Disponível em: <http://www.nationalwca.org/LTA/LTA2006.pdf>. Acesso em: 14 set. 2008.

WOMEN'S HISTORY. Disponível em: <http://womenshistory.about.com>. Acesso em: 20 out. 2008.

WOMEN'S PROJECT. About us. Disponível em: < http://wptheater.org/about/mission/>. Acesso em: 10 mar. 2009.

WOMEN OF THEATRE. Disponível em: <http://www.womenoftheatre.com>. Acesso em: 4 fev. 2009.

WOOLF, V. *Um teto todo seu*. Trad. Vera Ribeiro. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.

______. *Entre os atos.* Trad. Lya Luft. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1981.

______. *Orlando*. Trad. Cecília Meirelles. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1978.

______. *A Room of One's Own*. London/New York/Victoria: Penguin Books, 1945. (Penguin Twentieth-Century Classics).

YARROW, R.; CHAMBERLAIN, R. *Jacques Lecoq and the British theatre*. London/New York: Routledge, 2002.

YOUNG, R. M. *Science, ideology and Donna Haraway.* London, 1992. Disponível em: <http://www.human-nature.com/rmyoung/papers/paper24h.html>. Acesso em: 15 nov. 2008.

ZANCARINI-FOURNEL, M. Histoire(s) du MLAC (1973-1975). *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, n.18, p. 241-252, 2003. Disponível em: <https://clio.revues.org/624>. Acesso em: 10 out. 2017.

ZÜRCHER, B.; MUSEET MODERNA. *Meret Openheim*: A Chronicle of Life and Work: A Proclamation of Freedom. Texto do catálogo da exposição no Moderna Museet, Estocolmo, 2004. Disponível em: <http://www.modernamuseet.se/feature/2004/MO_ManRay/template3.asp?id=2463>. Acesso em: 22 out. 2008.

Esta obra analisa a criação teatral contemporânea das mulheres e questiona a caracterização dessa produção a partir do recorte de gênero feminino. A partir dos termos teatro feminino, teatro da mulher e teatro feminista, Lúcia Romano aponta as implicações deles na crítica e na prática teatrais, na cena nacional e internacional, e a necessidade de revisão dessa terminologia. A autora ressalta a atual multiplicidade de estratégias e poéticas particulares do teatro feito por mulheres, em especial, nas atuações de algumas *performers*, das atrizes criadoras integrantes do Odin Teatret e da rede internacional Magdalena Project. Observa ainda o progresso do teatro feminista internacional, nas criações dos teatros lésbico, feminista negro e multicultural.

Para iluminar o complexo cruzamento entre corporeidade, processos criativos e subjetivação, a autora propõe a constituição de imagens encarnadas, em que a consciência de gênero gera corporeidades específicas na cena, e a análise do corpo sexuado, no processo de comunicação teatral. Por fim, projeta um teatro do andrógino, afeito à subversão de concepções binárias e capaz de encorpar a instabilidade das *performances* de gênero.

Lúcia Regina Vieira Romano é bacharel (1991)em Teoria do Teatro pela Escola de Comunicações e Artes (ECA) da Universidade de São Paulo (USP), mestre(2002) em Comunicação e Semiótica pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo e doutora (2009) pela ECA. Tem experiência nas áreas de Teatro, Performance e Dança, com ênfase em interpretação teatral, corporeidade, estudos de gênero, feminismo e processos de criação. É docente na graduação e no Programa de Pós-Graduação em Artes no Instituto de Artes da Universidade Estadual Paulista "Júlio de Mesquita Filho" (Unesp). Atriz fundadora dos grupos Barca de Dionisos e Teatro da Vertigem, atua hoje como intérprete e produtora na Companhia Livre de Teatro.